NE
XOS

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche

Silvio Mattoni

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

NE
XOS

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche

Silvio Mattoni

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

NE
XOS

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche

NE
XOS

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche

Silvio Mattoni

Medellín
2020

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche

Colección Nexos

© Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Centro Editorial

© Silvio Mattoni

ISBN: 978-958-794-236-1 (digital)

Primera edición

Medellín, septiembre de 2020

Preparación editorial

Centro Editorial

Facultad Ciencias Humanas y Económicas

Sede Medellín

Corrección de texto: Daniel Pajón Toro

Diseño de la Colección Folios: Melissa Gaviria Henao

Diagramación: Melissa Gaviria Henao

Conversión a ePub

Mákina Editorial

https://makinaeditorial.com

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio sin autorización escrita de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín

701.1

M17 Mattoni, Silvio

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche / Silvio Mattoni.--

Primera edición. -- Medellín : Universidad Nacional de

Colombia. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2020.

1 recurso en línea (98 páginas). -- (Colección Nexos)

ISBN: 978-958-794-236-1 (ePub)

1. FILOSOFÍA DEL ARTE. 2. CRITICISMO EN EL ARTE. 3. ESTÉTICA.

4. ROMANTICISMO EN EL ARTE. 5. CRÍTICA LITERARIA. I. Título. Serie

Contenido

Prólogo

Romanticismo temprano: de Schlegel a Szondi y Benjamin

I

II

III

Nietzsche: arte, verdad y tragedia

I

II

III

El animal que escribe

Bibliografía

Índice analítico

Prólogo

Durante el pasado mes de agosto, dejé atrás el final del invierno en la zona del continente en la que vivo y partí en busca de una región desconocida, en la que reina la primavera eterna. Tenía en mi equipaje una serie de notas acerca de dos temas de estética, que más bien parecían desembocar en cuestiones de crítica literaria, con el honesto propósito de dictar un breve seminario[1] en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Los temas eran tan amplios —ideas de literatura y arte en el Romanticismo alemán, la posibilidad de una estética en Nietzsche— que tuve que agobiar a mis oyentes con horas de monólogos, es decir, cumplir el papel de profesor: proferir, dar fe, responder con una vara cuando se es interrogado, etc. La sorpresa mayor fue la extrema atención con la que fui escuchado y el inmediato interés que los asistentes manifestaban por temas quizá demasiado europeos pero que armaban un singular diálogo sudamericano. Las notas se fueron transformando en un discurso, las paradojas de los autores que citaba en tentativas apasionadas de comunicación. Las páginas que siguen son apenas registros del fervor de una escucha que se reveló en mí, y para mí, como deseo de dar a entender antes bien cierta perplejidad que alguna clase de comprensión abarcativa o sintética de nombres, de libros que me acompañan hace ya bastantes años.

Añadí tan solo un epílogo, que se escribió antes, como una “comunicación” estricta para un evento lejano, pero que anunciaba la felicidad de viajar para encontrar al menos la promesa del pensamiento y ciertamente una escritura en el idioma que nos unía, en los dos extremos del continente, sin conocernos.

Que las huellas de algunas lecturas, el registro de un par de conversaciones prolongadas, cumplan también su función de símbolo, de partes que se juntan o se reconocen porque acaso estuvieron unidas siempre, en lo inmemorial de la lengua que nos sujeta y nos impulsó a pensar. Parafraseando a un jovencísimo autor, un crítico inconsciente traducido desde la noche de los tiempos, se trataría de proponer, aquí y ahora, apenas una serie en busca de ser frase: ideas, prosa, ritmo.

El hecho de que las ideas actuales sobre crítica y arte tienen su origen en el

Romanticismo, luego reorientado hacia un más allá de la unidad metafísica de la naturaleza por Nietzsche, podría alcanzar para justificar su enfoque privilegiado en las lecciones que siguen. En el caso de las reflexiones del joven Schlegel, alrededor del círculo de Jena, las pruebas estarían a la vista, puesto que las consideraciones de Peter Szondi acerca de los géneros literarios y sobre la fundamentación de una teoría especulativa de la literatura, vale decir, sistemática, encuentran su núcleo y su base de sustentación en aquellos estudios y en aquellos fragmentos, completados, por así decir, por los esbozos de fragmentos en cuadernos publicados póstumamente. De tal modo, sin las reflexiones de Schlegel sobre una poesía universal, que significa a la vez única y absoluta, no se puede concebir la idea de literatura que va a sobrevolar, como un imperativo y una meta supremos, los dos siglos subsiguientes. Y en ese caso también se destaca el inédito papel que se le atribuyen en los fragmentos y los ensayos de la revista Athenaeum al género hasta entonces subalterno de la novela. De allí que nos dedicásemos a poner de relieve, en primer lugar, el problema de la función de la literatura, sus relaciones con la comunicación y con la formación, que marcan su tendencia a la indiferenciación con la filosofía. Pero luego, también, debimos destacar el sitio privilegiado de la novela en esa comunicación, que no es tanto la transmisión de un contenido sino más bien el conocimiento del otro, la intuición del otro. Lo novelesco entonces, que puede no pertenecer en principio solo a la forma de la novela, implica salir de sí, ponerse en el lugar del otro, para volver a sí con un reconocimiento de lo ajeno que asume un mayor grado de autoconocimiento. Tal dialéctica, apenas esbozada pero ya compartida por la sección filosófica y la sección filológica de Jena, unifica lo común y lo ajeno en el proceso de la formación de sí, que pasa por la comunicación.

Si la poesía es una sola, digamos, en tanto que expresa la existencia o el todo, en tanto que absoluta, no puedo conocerla solo, tengo que romper la limitación de una forma para intuir la serie infinita de las formas. Esta tarea comunicativa, y al mismo tiempo formativa, no puede separarse de dos actividades casi simultáneas: leer y escribir; a partir de las cuales se postula un mundo no del todo individual, ya que sobre estas actividades se conversa y se juzga. En ese sentido, la otra justificación más actual de la fundación romántica de la idea de literatura, la tesis juvenil de Walter Benjamin, acentúa el carácter crítico de la poesía romántica. E incluso allí la novela se presenta como el género moderno, no definible por una regla ni una tradición, que incluye su propia teoría. Lo que Benjamin traduce así: la novela, que tiene que inventar su forma en el proceso de constituirse, es la idea de la literatura, descifrando de alguna manera el enigma,

ese fragmento que dice que la idea de la poesía es la prosa.

Pero la “Conversación sobre la poesía”,[2] que expone y describe un modo de entender la literatura que se conecte con la vida, también despliega los caracteres de los integrantes del círculo de Jena. No solo se afirma allí la importancia de la novela para resolver diversas oposiciones, como lo antiguo y lo moderno, lo objetivo y lo subjetivo o lo ingenuo y lo sentimental, sino que antes se realizan observaciones sobre la historia de los géneros literarios, cómo fue posible entonces el surgimiento de la épica, la lírica y el drama, de una manera natural en la antigua Grecia, y de manera artística en la poesía universal de las lenguas nacionales. Cabe destacar entonces, en toda época literaria, las cumbres que no se deben ignorar si uno quiere verdaderamente formarse. Así, el Romanticismo conoce cada lengua para disolverla en su literatura: el italiano es Dante, el inglés es Shakespeare, el español es Cervantes, que son la única poesía “romántica” que se levanta frente a las formas griegas para delinear un horizonte que piense a la vez la naturaleza irrepetible y la conciencia infinita del sujeto. ¿Qué se puede hacer después? Precisamente, reflexionar sobre la promesa de una más amplia conciencia de la poesía que ensanche la vida, modifique las costumbres, haga posible el encuentro del saber con lo sensible.

Viene entonces el discurso entusiasta del filósofo del grupo, que afirma la unidad de todo lo que existe. ¿Se necesita acaso algo más para probarlo que la existencia de la ciencia de la naturaleza, la física, cada una de cuyas leyes es mística sin saberlo? En ella podría asentarse una nueva mitología, que cumpliera el papel de la antigua para toda la literatura griega, o sea convertir todos los poemas individuales en uno solo, pero en tanto que obra de arte más consciente de su doble origen, como naturaleza y como historia. Se vería tal vez así que filosofía y poesía son dos accesos a la unidad de la sustancia, su costado ideal y su costado real, presentados en forma de adhesión al concepto y de amor por el significante, como pensamiento y como ritmo. En este sentido, toda la “Conversación” se presenta como una serie de fragmentos significativos, como teorías de novelas, como caracterización de sujetos insoslayables.

Tras el historiador y el filósofo, como si anunciara su unidad en un nuevo objeto de reflexión, se confiesa el crítico literario. Su carta descubre además la superación de la simple lectura. Corriendo el velo lleno de arabescos de la ficción, aparece la verdad, que es una chica que quiere formarse, una joven filósofa y una futura poeta, a quien hay que enviarle las cartas de su emancipación. Por eso en las novelas habrá que entender algo más, no solo lo

que se cuenta, sino también la singularidad de un estilo, que es un modo de vida. Lo que implica que si la novela absorbe y mezcla todos los géneros precedentes, para ofrecerlos a una meditación que enseñe el problema de vivir, un arte siempre inacabado de la ingenuidad espontánea y de la elaboración de los sentimientos, a su vez tiene que convertir todo lo que toca en una esperanza novelesca. Las cartas, las charlas, las confesiones, los diarios íntimos y las autobiografías serán la novela que la vida escribe sin llegar nunca al desenlace, cuando todos los personajes se reúnen en un palacio o en un parque, las muchachas recuperan su soberanía y los jóvenes escritores vuelven a tener enfrente las posibilidades prometidas de escribirlo todo, de nuevo, de una vez y para siempre.

Incluso un nombre puede serlo todo para todos, convirtiéndose en sistema. El autor, cada autor es una literatura, con sus épocas y géneros, su mitología, su unidad invisible que se conoce por fragmentos, como la obra en tránsito por medio de los poemas singulares. Es lo que un escritor contemporáneo, a posteriori de la unidad del absoluto romántico, puede seguir llamando una lectura “trascendental”: leer todo lo que escribió un autor, luego leer sus cartas, los testimonios sobre su vida, las biografías, finalmente, o al mismo tiempo, leer todo lo que se escribió acerca de él. Goethe, como autor del presente romántico, les brindaba esa función trascendental a los lectores de Jena, era un compendio, una constelación y un manual para el arte y la vida.

Entre las cuatro exposiciones del simposio organizado por las mujeres del grupo, se dan las discusiones, donde se oculta y se revela simultáneamente la cuestión de la diferencia de género: ¿deben las mujeres dedicarse a la filosofía?; ¿es formativo leer novelas o ir al teatro?; ¿hay un punto de vista tácito en la modificación de las costumbres, en la no fijación del amor y del interés? Pero la solución de los interrogantes, que podrían además multiplicarse, solo se brinda en forma de mitos antiguos, que quizá sean temas para escribir. Así, escribir según ideas no necesariamente sería llevar la literatura al terreno filosófico, sino también elevar su condición de cuento al rango de un modelo. Una de las mujeres de la “Conversación” propone volver a la historia de Níobe, la madre orgullosa que es castigada por expresar su amor. Uno de los varones recurre a Prometeo, el que crea su propia imagen sacrificando la vida, desafiando las leyes y el instinto de autoconservación. La última palabra la tiene un representante del autor, Friedrich Schlegel, quien menciona la fábula del sátiro Marsias, desollado por el dios del arte, demasiado inspirado como para alcanzar la técnica de la sobriedad. ¿Será posible una literatura reflexiva, teórica como la novela, que no

abandone el entusiasmo, el rapto rítmico? El sueño de la novela en verso, como el proyecto de incluir poemas, cartas y confesiones en el interior del marco novelesco, no abandonará la continuidad de la tendencia romántica, a veces incluso disfrazado de retorno a una epopeya popular.

Pero el sátiro Marsias indica también que escribir según ideas no implica un imperio del proyecto racional sobre la poesía. El interés de la literatura, su transformación en un objeto de verdad, no contemplado estéticamente, habrá de volverse una pulsión, un instinto (Trieb), que Nietzsche devolverá al cortejo de Dionisos. No es sencillo construir una postura de Nietzsche sobre el arte. Nuestra segunda lección desarrolla algunos sitios, que son solo momentos, dentro de una justificación artística de la existencia en ciertos libros o fragmentos de libros. La pregunta con la que suspendía su acabamiento la "Conversación", es decir, si sería posible un retorno de la tragedia, justamente por la operación filosófica de la literatura, tiene para Nietzsche la coloración de un origen anhelado, puesto que según él no hay progresión. Lo que existe no es más que un velo de lo trágico originario, el conocimiento artístico de la verdad, tal como la novela encubre el movimiento dramático de una vida que se termina y se repite siempre igual. No se trata entonces de una búsqueda de la felicidad, que estaría prometida en el arte, sino de un reencuentro con la unidad perdida, o bien con el deseo y la intensidad. Puesto que lo bello, la apariencia bella, es promesa de felicidad. La intensidad de la tragedia no puede ser simplemente un género del pasado, sino aquello que le otorga a la vida su brillo de un eterno comienzo. Nace un nuevo heroísmo, ya no bajo el castigo inexorable de los dioses, sino contra las fuerzas de una racionalización que solo cree en las cosas útiles o en la multiplicación de los bienes. La fe en el arte de Nietzsche, sobre todo en su juventud, no deja de prolongar entonces las tendencias románticas, pero en lugar de terminar, como estas últimas, en un saber universitario, en las lecciones que darán casi todos los integrantes del grupo de Jena, arranca en cambio desde la universidad en busca de un aire más libre. La filología se había separado tal vez demasiado de la vivencia filosófica, de las cuestiones últimas, y en ese extravío también había perdido su identidad con la poesía. Una crítica de la poesía que sea ella misma poesía, o una teoría de la literatura que no se diferencie en su forma de la literatura, son modos de afirmación a la vez poética y filosófica tanto en los románticos como en Nietzsche. De tal modo, en un apéndice final, damos cuenta de este parentesco en la inversión nietzscheana de la frase romántica: no solo la idea de la poesía, la reflexión oculta en el poema como su núcleo, es la prosa, se despliega en la crítica, sino que la buena prosa, la auténtica exposición artística, nunca se aleja de la poesía, del ritmo.

La sobriedad es una manera en que el impulso de la embriaguez llega a ser arte. Sin Apolo, Dionisos no hubiese generado la tragedia. Lo contrario es aún más comprobable, ya que un arte sin entusiasmo, puramente técnico, simétrico, mesurado y delimitado, se hunde en la banalidad y la reiteración. Pero ¿dónde se verifica la conjunción de lo apolíneo y lo dionisíaco más allá del momento único de la tragedia ática? Tal vez como un vestigio o un fulgor que persiste, en la experiencia del artista, a la vez presa de un impulso irrefrenable y dueño de cierta técnica, como una voluntad animada por lo involuntario, una espontaneidad sacudida por las medidas que le dan forma. En esa unidad del obrar consciente y del acto inconsciente, que los románticos llamaban "arte", y por antonomasia "poesía", se anuncia la justicia que Nietzsche le aplica a la estética, o sea la proclamación de un arte para artistas, no para el juicio del espectador. No obstante, si en todos se produce, para que sean hablantes y crean en una identidad aparente dada por el lugar de la enunciación, la unión artificial y natural de la lengua, única obra de arte de la naturaleza según Schelling, entonces está en cada uno esa experiencia conscienteinconsciente, la imaginación y el deseo, el fantasma, el símbolo y la imposibilidad de la muerte, es decir, el arte. Un arte para artistas, pregonado en otro momento por Nietzsche, no sería entonces un aristocratismo, como si solo los artistas pudieran juzgar sobre arte. Porque ya no hay nada que juzgar. "La poesía debe ser hecha por todos, no por uno",[3] ocurrencia tardía de un epígono romántico, implica la misma sustracción del juicio como decisión, impone también el valor de la promesa y del disfrute. Para que la poesía pueda ser hecha por todos, para que se entienda que tal es el caso, todo arte debe tender a un círculo de artistas, donde cada cual está en trance de hacer, producir y crear, tal como la lengua lo produce continuamente en su discurso interior y en las palabras ajenas —todas lo son— que atraviesan el tubo de su cuerpo aún antes de hablar.

La reflexión sobre ese arte experimentable en todos y cada uno, en su impulso y en su medida, sería la filosofía. Pero ya no la del hombre conceptual que se distancia del vértigo metafórico del lenguaje, que se protege así del sufrimiento que afecta al intuitivo, al artista, sino una filosofía de la apariencia esquemática, apolínea, en su exposición más bella lógicamente, que sin embargo hace perceptible lo inimaginable, la locura de la verdad, la negación del individuo y su disolución en la pérdida del sentido, algo que no tiene forma pero que se acerca danzando, con sonido de flautas en la noche. De allí que la poesía y la filosofía sean dos maneras del mismo arte, dos aproximaciones a la lengua como obra de arte natural. El arrebato de la poesía solo se hace perceptible por la mediación de una forma asumida, por la mesura. No hay exceso sin una

ensoñación del límite. No hay retorno al origen sin una intuición histórica, aunque sea una alucinación de las sombras del pasado.

¿No es acaso demasiada fe para el arte, demasiada creencia en la posibilidad de la poesía? Como última forma de la voluntad de creer, también el arte debe dejar de ser uno, tiene que multiplicarse. No ser entonces una sombra del dios único sino la producción de un retorno de los dioses, sueño y embriaguez desplegándose en una banda continua, la historia que vuelve a empezar. Tal pluralidad, como la inestabilidad de los modos de nombrar las sensaciones, que siempre desmienten y mueven las palabras, no niega ninguna ley, no hace más que afirmar la determinación variable de las vidas, el retorno continuo de los modos terrestres, de Dionisos y de Apolo, aunque no solo de ellos. El deseo y la fuerza de choque juegan también en la reaparición permanente de Afrodita y Artemis, de Perséfone y Atenea. En cierta etapa, Nietzsche pensará incluso que el arte, con su misterio de velar un vacío para mostrar la intensidad de sus efectos, existe para protegernos de tan aniquiladora verdad, como un consuelo supremo para la existencia mortal. Pero al final será más bien su ejercicio de salvación, la salud y la afirmación de una vida que quiere existir, que a cada palabra pronunciada, a cada sueño y a cada olvido, le dice que sí. El eterno retorno no es el de la farsa de la historia, sino la vuelta hecha de creación y destrucción de formas, la construcción de imágenes y el extravío del sentido. El siempre igual desvelamiento de su misterio infantil nunca está lejos del puro desgarro del mismo velo. La máscara del artista se descubre entonces como lo más cercano a la propia identidad, no el yo sino ese querer siempre lo que pasa, ese trance de desear que se convierte en hacer. Como última figura del heroísmo, el artista que no quiere decir nada, el personaje de una decadencia, cuyos dioses son apenas pulsiones, instintos y un conocimiento de la historia técnica, se refugiará en sus efectos, en el sentimentalismo que será su fe. Y en primer lugar el sentimentalismo que retorna para sí mismo, no en un “público”, siempre imaginario. Ahí lo dejará Nietzsche, con arrebatos de emoción crédula y caídas en la hipocresía, porque el artista luego se adueñará del filósofo danzante, convertido en Dionisos hasta el final, sin el auxilio de la máscara apolínea, sin libros por venir. Es el otoño de la filosofía pero es también la vuelta de la poesía, su otoño sentimental, lingüísticamente brillante, como el fechado por el poeta un 15 de noviembre de 1759, once años antes de nacer, que parece ser en verdad del 12 de julio de 1842, cuando en su altillo de una supuesta insania empezaba así Hölderlin o Scardanelli o Dionisos resucitado: “El brillo de la naturaleza es más alta apariencia, / donde termina el día con muchas alegrías, / es el año, que con esplendor se completa, / donde los frutos se unen a ese brillo dichoso”.[4]

Repito que los ensayos que siguen deben su forma, cierto inacabamiento de la exposición, al hecho de provenir de unas notas, bastante profusas, para las clases de un seminario. Aun cuando luego fueron reescritas a fin de completar algunas de sus lagunas, no abandonan su carácter de síntesis de los textos que citan, glosan y comentan. Su objetivo no era tanto interpretarlos, como puede ser el caso de esta introducción así como de su reutilización en el texto final de este volumen, sino más bien destacar sus momentos fundamentales y alentar a lecturas minuciosas de los escritos de Friedrich Schlegel al igual que de Nietzsche, poniendo de relieve su actualidad para una teoría del arte y una crítica literaria contemporáneas. Esa atención a los textos mismos se abstiene pues de proporcionar una historización detallada y una bibliografía crítica, conjeturalmente tendiente al infinito, de dichos autores.

S. M.

Córdoba, Argentina, septiembre de 2019

1. Se trató del Seminario “Enfoques filosóficos de la literatura y el arte”, realizado el 23 y 24 de agosto de 2018, y orientado principalmente a los estudiantes de la maestría en Estética.

2. Friedrich Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, en El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán , eds. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).

3. Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, Los cantos de Maldoror (Madrid: Cátedra, 2008), 113.

4. Friedrich Hölderlin, Poemas de la locura (Madrid: Hiperión, 1978), 85.

Romanticismo temprano: de Schlegel a Szondi y Benjamin

I

Sin dudas, uno de los documentos fundamentales del Romanticismo de Jena, del primer Romanticismo alemán, es la “Conversación sobre la poesía” de Friedrich Schlegel, publicada en dos entregas de la revista Athenaeum. El título anuncia una suerte de diá-logo filosófico, que incluso podría tener como modelo la forma escogida por Platón, como paradigma de un género difícil de clasificar. Pero el largo ensayo de Schlegel posee una introducción programática, una verdadera postulación filosófica. Y luego un marco narrativo, antes de que sus personajes comiencen a intervenir. Por otro lado, tales intervenciones no son expresiones espontáneas, no son mímesis del habla, sino que serán discursos escritos, pensados con anterioridad y leídos ante la reunión de amigos, que se transforma entonces en público. Solo las preguntas, comentarios y réplicas posteriores a los discursos asumirán así la forma del diálogo. De alguna manera, la “Conversación” tiene un carácter novelesco, que se resaltaría porque uno de sus asuntos es el género de la novela, que le diera nombre a lo romántico, y porque si toda novela es al mismo tiempo una teoría de la novela, entonces una discusión sobre literatura podría, y acaso debería, asumir la forma de la reflexión en medio de los géneros literarios, ser a la vez reflexión, narración, mímesis de discursos e ideas, todo en progresión hacia la indiferenciación ilimitada del experimento filosófico y poético.

Ya en su preámbulo, Schlegel señala la relación de oposición y conciliación que habría en cada sujeto limitado con respecto a las otras formas que debe conocer: “Cada uno lleva en sí su propia poesía. Esta tiene que serle propia y lo será, en tanto sea cierto que cada uno es el que es y en tanto sea cierto que hay algo originario en él”.[1] Solo que para conocer lo propio y lo originario habrá de ir hacia lo que le es ajeno, únicamente en apariencia y formalmente ajeno. No se trata solo de literatura: el otro ser reflexivo, que también posee lo originario en sí, me llevaría a lo más originario en mí. Es a lo que llama “poesía” (Poesie), es decir, la fuerza que anima a todos los vivientes, la generación incesante, que cabe diferenciar, aunque solo sea formalmente, de la Dichtung, que está compuesta por los géneros literarios. He aquí el primer precepto de la reflexión, de una crítica que además de literaria es vital, o bien que no distingue

experiencia literaria de estado viviente:

la elevada ciencia de la auténtica crítica le debe enseñar cómo formarse a sí mismo y sobre todo le debe enseñar a comprender toda otra forma autónoma de la poesía en su fuerza y perfección clásicas, de tal manera que la flor y el grano de espíritus ajenos se vuelvan alimento y simiente de su propia fantasía.[2]

Sin embargo, este camino hacia la forma de los otros nunca se termina; de la misma satisfacción surge el deseo, ya que el mundo de la poesía es tan inagotable como la variedad de la naturaleza. “Ni siquiera el más abarcador podrá abarcar fácilmente todas las obras artificiales o las producciones naturales que tienen la forma y el nombre de poemas”.[3] De modo que existen en la naturaleza formas de poemas, en paralelo a las obras poéticas, que pueden ser incluso fuente o finalidad de estas últimas. Hay también una “poesía sin forma e inconsciente”, y no solo en plantas y animales, sino en la naturaleza de los seres hablantes: niño, joven o mujer. Con este señalamiento se apunta al núcleo narrativo del ensayo: dos mujeres cultas y bellas, jóvenes también, les preguntarán a sus amigos, filósofos, críticos, poetas, si es fructífero para la formación propia leer novelas, ir al teatro, esas apariencias de la literatura. Las respuestas serán las pequeñas conferencias de cada uno de los participantes en un congreso íntimo, organizado por esas dos musas, si puede decirse así.

También el preámbulo anticipa la cuestión de lo que tiene un carácter limitado por ser una visión individual de la poesía, pero que no puede considerarse acabado. Lo poético que se da en cada uno como lo más propio tiene que partir en busca de lo extraño puesto que su esencia radica en ese movimiento al que Schlegel llama “comunicación”, por la cual la poesía limitada se abre a las posibilidades venideras.

Es por eso que el hombre, seguro de encontrarse a sí mismo, parte de sí mismo una y otra vez para buscar y encontrar el complemento de su esencia más íntima en la profundidad de una esencia extraña. El juego de la comunicación y del acercamiento es la actividad y la fuerza de la vida: la perfección absoluta está solo en la muerte.[4]

Lo absolutamente delimitado, lo totalmente formado no pertenece a la vida. De hecho, la vida misma de las obras se dará en la posibilidad ilimitada de sus lecturas. Para llegar a esta posibilidad de comunicación, el poeta no debe conformarse con su propia naturaleza poética, limitada, sino que debe tender a unir “de la forma más precisa” dicha modalidad propia con todas las posibles, “lo que puede hacer cuando ha llegado a ocupar el punto central a través de la comunicación con aquellos que también lo han alcanzado desde otra parte y de otro modo”.[5]

De tal manera, el coloquio que seguirá, con diversos puntos de vista sobre la literatura, incluso desde diferentes saberes o modos de exposición, dará una visión prismática de la poesía, refractada desde caras convergentes o antitéticas que son representadas por los amigos del narrador. Desde allí comienza el relato que explica la conversación. Las dos mujeres hablan sobre obras de teatro que vieron, luego llegan dos amigos, y pronto algunos más; se lee, se discute, se juzga rápidamente. Pero este tipo de charla tiene un defecto: no hace evidentes las diferencias entre los participantes. Alguno calla lo que le opone al otro. Y si la discusión no se profundiza, no se daría una comunicación que requiere definir lo diferente de cada cual. Así, se propone que cada uno escriba una visión de la poesía. Mientras se preparan las exposiciones, las charlas continúan, desenvueltas y sencillas como supone un entorno amistoso. Una de las mujeres refiere su entusiasmo por una obra de teatro, que la otra critica como falta de arte y privada de inteligencia. La primera admite esa ingenuidad, pero le parece estimulante, aun cuando resultaría pretencioso decir que los autores sean artistas o que los dramaturgos de entretenimientos sean llamados poetas. Se plantea pues una discusión interesante acerca de la seriedad o la frivolidad de la literatura. ¿Sirve el teatro, sirven las novelas para la formación de lo propio en cada uno? En lo más común, en lo masivo, ¿puede haber una chispa que conduzca a lo poético? Algunos amigos opinan que el teatro no puede conducir al pensamiento, otros esperan que algo apropiado, apropiable, pueda surgir de allí. De igual modo, podría pensarse que en cada nación habría puntos culminantes literarios, pero las edades de oro no dejan de ser solo una enfermedad moderna. La relación con la poesía antigua no deja de ser un tema álgido, tan diverso en cada uno como la relación con la literatura de entretenimiento del presente.

El coloquio se inicia cuando las mujeres interrumpen los intercambios de opiniones y le dan la palabra al primer expositor, que brindará una comunicación

histórica sobre las “Épocas del arte poético”. Su tesis consiste en que el arte se basa en un saber y que el saber sobre un arte reside en su historia. La historia de la poesía como arte se retrotrae de género en género, de estadio en estadio, y retrocede hacia su origen, o sea la Antigüedad. En cierto modo, todos los géneros tendrían una fuente antigua, que para los modernos de Europa es Grecia. Dado que los griegos pensaban que su fuente era Homero, este será la fuente última y primera, su forma fluida y plena constituye una poderosa corriente de representación. La metáfora líquida acentúa la tesis de que la historia no comunica formas fijas sino oleadas de materiales y variedad de modos de exposición. Los dos ejes de la guerra gloriosa y del regreso a casa formaron los conjuntos de la Ilíada y la Odisea. Pero tras el auge de la épica surge su contrario, la lírica. Esta oposición de épica y lírica tendría una larga discusión en el pensamiento romántico. Se aceptó rápidamente, como lo mostrarán Schelling y Hegel, que la épica se opone a la lírica, pero ¿qué significa tal oposición? ¿Se trata de lo objetivo y lo subjetivo? ¿O más bien será una mímesis mixta, con relato y parlamento, frente a una mímesis pura, donde solo habla el yo? Y sobre todo la cuestión sería cómo resolver esta oposición, en qué género dejan de darse la espalda el epos y la elegía, el relato y la exposición de sentimientos. La tragedia toma sus materiales del epos, que también tenía su parodia, de donde surgiría la comedia. “Este primer conjunto del arte poético griego es la poesía misma”:[6] épica, lírica, dramática. “Todo lo que sigue hasta llegar a nuestros días es vestigio, resonancia, noción particular, aproximación o retorno a aquel supremo Olimpo de la poesía”.[7] Tal época originaria sería también, en términos del hermano August Schlegel, la de la “poesía natural”, Naturpoesie, opuesta a la forma moderna, que aprende de la antigua al menos la orientación de los géneros, y sería por ello Kunstpoesie, “poesía artificial” o artística. Lo que en términos de Schiller podía denominarse poesía “ingenua”, que expresa inmediatamente la naturaleza, y poesía “sentimental”, que busca la naturaleza y encuentra entre esta última y su búsqueda la mediación de la poesía ingenua como fuente.

La exposición enumera luego la historia literaria, sus épocas, la helenística, la romana, cada una con su confusa autovaloración. Los romanos habrían añadido la sátira al acervo de los géneros. En el Medioevo, la poesía se desplaza hacia la mística y la teología. Luego, la fusión de lo nórdico y lo oriental en los romances, la unión de religión y poesía en Dante, el libro lírico amoroso de Petrarca. Y Boccaccio “elevó el lenguaje narrativo de la conversación a base sólida para la prosa de la novela”.[8] Tres representantes del estilo antiguo en el arte moderno que preparan la continuidad de géneros en las distintas lenguas,

que culminaría en Cervantes y en Shakespeare, a los que se analiza en maneras o períodos. Shakespeare, en su segunda manera, habría introducido lo novelesco en el drama, "el fundamento romántico del drama moderno".[9] Schlegel denuesta el neoclasicismo francés, como mala lectura de la Antigüedad, "sistema vasto y coherente de falsa poesía", que se basaba además en una teoría poética también falsa. Pero este neoclasicismo —o más ampliamente la ilustración— anunciaba el motivo subsiguiente: volver a los antiguos. Esto implicaba hacer la historia, conocerla, fundar el arte poético en su variedad originaria. A lo que se uniría la autocomprensión de la filosofía, que descubriría en el sujeto la fuente de la productividad poética y el ideal de lo bello; así se tendía hacia la poesía. Filosofía y poesía, que aun en su origen y su máximo florecimiento griegos parecían excluirse, "ahora se entrelazaban una a la otra para reavivarse y constituirse recíprocamente".[10] La traducción se hizo entonces un arte, la crítica, un saber a partir del cual se traslucía toda la historia de la literatura.

En la discusión que sigue a esta exposición de historia, se menciona a Platón como poeta y también la posibilidad de un uso poético del discurso histórico. A lo que una de las organizadoras responde que todas las cosas se van a transformar en poesía, tarde o temprano, y preguntará si "acaso todo es poesía".[11] El más lírico de los amigos, en el que se quiso ver a Novalis, dirá que todo lo que actúa por la palabra, en su culminación, aparece como poesía. A lo que responderá otro amigo, el más filosófico y evidentemente Schelling, que dará el segundo discurso, que toda materia que se desarrolla tiene un espíritu no visible, que es poesía. Las formas de la palabra no podrían separarse de la materia que desarrollan, de manera que el seguimiento de un tema, su profundización, la elevación a un arte de precisión en la exposición, desemboca en lo poético. Y a la inversa, el cuidado extremo de una forma, que conoce sus límites y los pone en tensión, conduce al despliegue pleno de su materia. Por eso, el amigo que analizará al autor de todos los géneros, Goethe, en el último discurso, reclama al historiador una teoría de los "modos de poetizar" (Dichtarten), que no solo expusiera el orden de su aparición, sino que también explicara sus relaciones. La oposición filosófica entre lo épico y lo yámbico (que incluiría lírica y tal vez drama) sería filosóficamente originaria, la primera fuente de los modos de poetizar. Aun cuando el primer expositor diga que es meramente histórica. El lírico, que no dirá su poema ni su conferencia en el simposio, afirma que dicha duplicidad es natural. La poesía se expresa de un modo doble:

O bien construye un mundo a partir de sí misma, o bien se adosa al mundo externo, lo que ocurrirá al principio no a través del idealizar sino de una manera hostil y dura. Así me explico yo el género épico y el yámbico.[12]

Advirtamos que esta división, que puede parecer de materiales temáticos (construcción a partir de sí, interioridad que se despliega, o adhesión al mundo exterior, apropiación de lo objetivo), lo es también entre formas muy precisas, metro lírico y metro épico. Una de las mujeres impugna esa necesidad de clasificar conceptualmente la literatura en géneros. Sin embargo, el amigo goetheano insiste en que hace falta pensar los géneros, de tal manera que se precisaría alguna clasificación, pero no dogmática sino que combinara historia y reflexión sobre el arte poético. Tal división mostraría la delimitación y fragmentación de la fantasía de un poeta, modelo imaginario, que se mostraría en su propia actividad y no estaría predeterminada. Se trata pues de discriminar componentes, aunque no para separarlos del todo sino para discernir su participación en la formación de la obra. Y acaso en ella, síntesis de elementos, pueda y deba intervenir algo inclasificable, según sugiere la amiga que resiste la clasificación. Puesto que los medios clasificatorios pueden volverse un fin y aniquilar la obra inclasificable.

El filósofo responde que el sentido verdadero no puede malograrse y que toda inte- rioridad libre se vuelve tal solo en su representación externa, toda Vorstellung interna debe aparecer como Darstellung exteriorizada. Esta exteriorización es cuestión artística, necesariamente tiene un modo de exposición. Dice el lírico:

La teoría de los géneros poéticos sería la propia doctrina del arte de la poesía. Muchas veces he encontrado confirmado en lo particular aquello que ya sabía en general: que los principios del ritmo e incluso la rima son musicales. Aquello que en la representación de caracteres y pasiones es lo esencial, lo interno, el espíritu, debería ser característico de las artes figurativas y del dibujo. La dicción misma, junto con la retórica, es común a la poesía, aunque ella se vincule más inmediatamente que esta con el propio ser de la poesía. Los géneros poéticos son, en realidad, la poesía misma.[13]

Pero, incluso si existiese una teoría de los géneros, ¿haría eso que la poesía pudiera construirse? Al menos la historia enseña algo, prepara lo que aún está por pensarse y exponerse: lo ya desplegado puede reapropiarse y volver a ser desplegado en modos filosóficos y poéticos, aunque sea artificialmente.

La discusión vuelve a dividir posiciones entre la posibilidad de una escuela poética, una formación al menos en ciertos géneros, y la unidad del impulso poético que no atiende a la clasificación. Esta cuestión reintroduce de otro modo el problema inicial: ¿es formativa la literatura? Esas mujeres cultas, que son el porvenir de una época de más poesía, de más comunicación, ¿aprenden y amplían sus límites con el teatro, las novelas? Ningún individuo puede contestar la pregunta. Todos los amigos enseñan un elemento que debería integrarse en la formación espiritual de la poesía en cada cual.

Todos deberíamos poder enseñar, según sea el caso. Todos queremos ser maestros y al menos simultáneamente, o lo uno o lo otro, según corresponda. En mí se daría casi siempre lo segundo —dice el teórico de la novela—. Pues si yo creyera que una escuela de arte de ese tipo fuera posible, estaría dispuesto a entrar en una alianza o sociedad de y para la poesía.[14]

Pero dado que la cuestión de si es posible aprender o enseñar poesía no tiene una sola respuesta, el diálogo opondrá a la visión histórica el discurso filosófico, no tanto genérico como temático, sobre los asuntos poéticos. Así se da paso al “Discurso sobre la mitología”.

El primer problema de la poesía sería su falta de unidad, tener que fraccionarse en partes, parecer que se enfrenta con el azar y que se fija en la soledad. “El poeta moderno debe elaborar todo desde su interior y muchos lo han hecho maravillosamente, pero hasta ahora cada uno por separado, cada obra como una nueva creación desde el comienzo a partir de la nada”.[15] No solo cada poeta parece aislado, sino que las obras mismas se convierten en fracciones a las que ninguna totalidad parece unir. Al filósofo le parece que no hay un eje central en la poesía moderna tal como lo era la mitología entre los antiguos. Toda la poesía antigua está como tramada sobre esa unidad, que es a la vez voluntaria y

transindividual. El arte moderno no alcanza la altura del antiguo por esta razón: “no tenemos una mitología”, dice el expositor. Sin embargo, puede pensarse en una, en su horizonte, que algunos signos del presente indicarían.

Pero si la mitología antigua se desplegó naturalmente, adhiriéndose a lo más cercano, a lo vivo, al mundo sensible, la nueva mitología en cambio “debe ser la más artificial de todas las obras de arte, pues debe abarcar a todas las demás”.[16] Tal mitología recogería el origen de la poesía, pero también el germen de todos los poemas venideros, pues no sería propiamente una religión sino una supresión de las divisiones entre filosofía, ciencia, arte y religión. La poesía siempre es mitología y la aparente diversidad de temas de la poesía moderna esconde su unidad, su fondo común:

la belleza más elevada, el orden más elevado es, por cierto, únicamente la belleza del caos, a saber, de un caos tal que solo aguarda ser tocado por el amor para desplegarse en un mundo armónico, tal como lo fueron también la mitología y la poesía antiguas.[17]

De manera que la nueva mitología también podría partir de esa apariencia de caos que se muestra como extrema variedad y aislamiento de las formas.

El expositor manifestará sus conjeturas, pero que son propuestas, ya que se tratará de convertirlas en verdades, es decir, escribir esas obras de la nueva mitología, componer la obra de arte más artificial. La base de estas conjeturas es la unidad del pensamiento, de sus condiciones, que habría descubierto el idealismo, “el gran fenómeno de la época”, exclama el filósofo. E incluso el idealismo no habría esperado a su sistematización filosófica, puesto que la física se habría anticipado a mostrarlo. Su movimiento de postular una ley y salir de su formulación a la constatación de su objeto para luego volver a añadir el reconocimiento de lo exterior en el interior de lo pensado y postulado anuncia el descubrimiento de la forma dinámica del conocimiento en general, que aquí se anuncia sin llamarse aún por su nombre: dialéctica.

Así como la esencia del espíritu es determinarse a sí mismo, salir de sí y volver a

sí en eterna alternancia; así como todo pensamiento no es otra cosa sino el resultado de dicha actividad, de igual modo, el mismo proceso es, a grandes rasgos, visible para cada forma de idealismo, que en sí no es otra cosa sino el reconocimiento de la ley que el espíritu se da a sí mismo; y también la nueva vida reduplicada por este reconocimiento, que revela maravillosamente la secreta fuerza de sí misma a través de la ilimitada perfección de la nueva creación, a través de la comunicación general y de su viva eficacia.[18]

De alguna manera, en el mismo movimiento de salida de sí y retorno a sí que constituye el pensamiento se advierte la necesidad por la que el idealismo ha de engendrar un nuevo realismo. La nueva mitología tendrá su base en el idealismo, en un pensamiento del todo, cuya figura sensible sería el caos de las apariencias, pero que se desplegará en la poesía como realismo. En los términos del filósofo que aquí se representa, la poesía será lo real del ser único, la filosofía será lo ideal, modos ambos de la sustancia a la vez espiritual y material, unidad ilimitada. Este oxímoron, que no es paradójico, de una unidad que también es infinita tiene su anunciador, el filósofo que todos los poetas deberían tener en su cielo: Spinoza. Pero el realismo, la multiplicidad de modos de esa unidad, no puede aparecer en el sistema, sino en la poesía, donde lo visible no está separado de lo invisible, lo real se vuelve a lo ideal y muestra el sentido único, más allá de las formas y los materiales. De allí que la idea de mitología contenga ya el objeto poético en sí, porque cada figura, cada acontecimiento, es allí símbolo de su esencia espiritual.

Para ello, también es preciso buscar lo otro, a los otros, lo ya hecho, porque una mitología no puede surgir solo del individuo, que más bien debe formar y transformar, relacionar, puesto que ese método de conexiones, entre el entusiasmo (natural) y la ironía (artificial), entre lo real del cuerpo propio y lo ideal de la reflexión, ya constituye una mitología indirecta. Así, en cada gran autor literario se daría la mitología indirecta, donde cada expresión, que responde a su impulso originario, es seguida por la reflexión, que la duplica, y luego esta ironía vuelve a transportarse al entusiasmo originario. Así, la antigua mitología debería verse también —sugiere el filósofo— bajo la luz de la física y de Spinoza, como imágenes plásticas de una trama única. Y además se propone incorporar otras mitologías, que también responderían al todo y al caos, donde lo uno es lo múltiple (el Oriente, la India). Habría más de un camino hacia la nueva mitología del todo, puesto que cada individuo, como totalidad y unicidad, de

alguna manera, contiene la mitología indirectamente. Individualidad, dice el expositor, como lo indica su nombre, es “unidad indivisible, interconexión viva e interna”.[19] Todo límite resultará entonces traspasado y traspuesto a la trama ilimitada, lo dicho será también el todo que nunca es totalmente dicho. Por lo que la poesía, que expresa sus objetos dentro de los límites de sus formas, apuntará siempre a un misticismo, a lo que no está fijado. Lo que fue dicho espera su resolución y su transformación en lo que será.

¿Qué reacciones despierta esta exposición más ideal, más general, si se la compara con las descripciones de género y épocas del arte poético que la precedió? Le preguntan sobre la física y la historia, a lo cual el filósofo responde que en la física se anuncia la posibilidad de pensar el todo, así como en la historia presente se percibe la posibilidad de decidirlo todo. ¿Acaso se habló a favor del género didáctico, o sea de una poesía inmediatamente filosófica? Pero el amigo de las novelas dirá que lo didáctico no es un género, como tampoco lo romántico. Todo poema remitirá a un sentido que no está en su mera forma, será didáctico en filosofía, será romántico en tanto piensa todas las formas de la literatura. El amigo lírico afirma: “Todos los juegos sagrados del arte son solo lejanas reproducciones del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se constituye a sí misma”,[20] lo que se traduce críticamente como alegoría, en tanto que cada poema representa lo inexpresable. El todo solo puede ser aludido alegóricamente. En esto radicaría la unidad potencial entre ciencia y arte, ya que una realiza hipótesis sobre el todo y el otro muestra imágenes del despliegue total. La física, en sus hipótesis, apunta al todo; desde un punto de vista teórico es “ciencia crítica del todo”. Pero ¿cuál sería el realismo de este misticismo, es posible encontrar una forma plástica del pensamiento de Spinoza y de la física? Sería tal vez como Dante, tratando de unir ideas y contenido vital en busca de la expresión de lo inexpresable. Dante, en su época, hizo una poesía de la mitología. Pero cada obra no puede dividirse en ideas y expresión, “solo por ser uno y todo, una obra se convierte en una obra”.[21]

Luego de esta discusión, donde al final se cuestionan los géneros bajo la especie de la unidad de la poesía como un todo, se ofrece un objeto propiamente moderno, romántico, que se desplaza un paso más allá de la reflexión sobre el origen de los géneros y la mitología antigua. Es la “Carta sobre la novela”, centro del diálogo y en la que fácilmente se reconocen los puntos de vista del mismo Schlegel. Al no exponerse como reflexión, como ensayo público, sino como carta, ya su forma se acopla con su objeto, puesto que lo epistolar ocupaba entonces cierto espacio en el ámbito variado de la novela. Sin embargo, se trata

de una epístola crítica, es decir, que enseña algo. La carta se refiere a otra conversación, donde la amiga y destinataria habría defendido la levedad y la jovialidad femenina contra la profundidad o la pesada seriedad de los hombres, como si la poesía pudiera permanecer en su propio juego, sin necesidad de conceptos. Pero ya esa defensa era crítica y por lo tanto ingresaba en el terreno de la reflexión. Se había comenzado criticando las novelas irónicas, llenas de ingenio, colmadas del humor de su autor, donde la historia se disuelve y el todo parece asumir la forma, si es que la tiene, de confesiones. Pero esta objeción por la falta de historia o fábula no tiene en cuenta que acaso lo verdaderamente romántico y novelesco no sean las tramas sino la originalidad de su autor, aunque se trate de un ingenio enfermizo. El lector de novelas que también escribe la carta responde entonces que "tales grotescos y confesiones son por ahora las únicas producciones románticas de nuestra época no romántica".[22] Como si lo romántico aún estuviese por venir, quizás precisamente en otro modo de novela.

Pero el mundo de las novelas está repleto de libros fatuos, olvidables, de estilos ocurrentes. ¿Acaso se aprende de tantas lecturas que hacen pasar el tiempo, al menos, un estilo? Si así fuera, si se imitara de los libros un estilo, habría pasado algún elemento de una formación interior. El enigma es que también los libros muy malos suscitan la curiosidad y el interés. Es una ironía sin autor el que las novelas incluyan en su gama desde el libro malo hasta el más abarcador, desde la absurda reducción de unas cadenas de cosas hasta la amplificación de personaje, autor y lector hacia la esfera de la reflexión, poesía del pensamiento. También el arabesco formal expresa un modo del arte. No se sabe qué es un arabesco, pero se lo puede señalar cuando aparece. Y quizás el arabesco de la crítica sea encontrar en los libros malos, que son la mayoría, la anunciación del gran libro, la novela de las novelas. Para ello, se trata de formar en uno mismo lo grotesco y lo excéntrico: "En esta época llena de libros, es imposible no tener que hojear muchos, muchísimos libros malos, o incluso no tener que leerlos".[23] Que además pueden ser bastante tontos como para considerarse entretenidos, puesto que su grado de estupidez los convierte en bufonescos. Lo que da risa al leer un libro no pensado originalmente para causar risa es el pensamiento irónico de que los medios han estado tan lejos de los fines buscados que ni siquiera llegaron a sugerir que tenían tales fines.

Pero la carta prosigue defendiendo las confesiones novelescas, no solo en su humor o ánimo individuales, sino en su carácter sentimental. El libro malo siempre es ingenuo, o más bien incauto. El libro sentimental parece mostrar dos

capas en cada momento: la vivida y la sentida; sobrevoladas por la reflexión que traza el arabesco de su entrelazamiento. Dice Schlegel: “romántico es justamente aquello que nos representa una materia sentimental en una forma fantástica”.[24] Sin embargo, lo romántico, que está en devenir, que se aguarda porque no se da todavía como época, tiene la forma fantástica de una pregunta: ¿qué es lo romántico? O sea ¿qué es la novela? Y dado que es el género que nace con los libros, ¿qué es la literatura? En esta única pregunta declinada de tres modos, el arabesco, que es ironía y enigma a la vez, quizás se dibuje en la hoz del signo de interrogación, con ese punto que la prolonga o que anuncia su inconclusión. No hay una definición de lo romántico o de la novela porque son la materia y la forma de la literatura por escribir, en la infinitud posible de exposiciones fantásticas de sentimentalidades románticas. No se trata de lo sentimental como conmovedor, como los buenos sentimientos que ensalzan a hombres sin pensamientos propios. Se trata de un arte sentimental, el que busca lo natural sin que le haya sido dado de inmediato. Es por lo tanto un carácter reflexivo de la expresión que se pregunta por su mismo impulso. No son pasiones amorosas cuya trama es fútil, sino que lo sentimental es un hálito que se descubre en la música, que puede alcanzar a la poesía aunque no esté en las limitaciones de un poema. Lo sentimental es signo de lo infinito, “interés que se ajusta y adhiere desinteresadamente” solo a los sucesos individuales, “alusión a lo más elevado, infinito, jeroglífico, de un único amor eterno y de la plenitud de la vida sagrada de la naturaleza formadora”.[25] Es decir, que lo sentimental indica esa fuerza de la poesía como surgimiento, como emblema de la vitalidad que forma, y, por ende, traza su jeroglífico donde apunta más allá de la forma artística. Tampoco en las formas de la naturaleza se trasluce ese origen de todo, de allí que el arte las lea como enigmas. Y con frecuencia el ingenio se dedica a la construcción de enigmas.

Pero también lo sentimental, que se adhiere a lo individual como signo, tiene un componente histórico, con lo que se opone la poesía romántica a la antigua. “La poesía antigua se acopla inmediatamente a la mitología y excluye la materia propiamente histórica. […] Por el contrario, la poesía romántica descansa por completo en un fundamento histórico”.[26] Así, tal vez incluso podría pensarse en la conciencia histórica como una nueva mitología, si tan solo la historia pudiera plantearse sistemáticamente como unidad de sentido. Sin embargo, no todo lo moderno es romántico. Los modernos más antiguos, Cervantes y Shakespeare, con su particular tendencia a lo novelesco, son más románticos que los libros del presente, pues contrastan con las poesías antiguas y ofrecen un terreno de donde lo moderno puede arrancar. Desde el presente se habrá de retornar a lo romántico

como fundamento de todo lo moderno (la caballería, los Märchen), tal como los griegos siempre volvían al epos. “Así como nuestro arte poético comenzó con la novela, el de los griegos comenzó con el epos y se disolvió nuevamente en él”.[27]

De modo que lo romántico no es un género sino un componente de la poesía, que puede ser más o menos dominante pero que nunca debería faltar. Toda literatura debe ser romántica e incluir su propia teoría. La novela como género, si no se piensa (aunque ya desde su origen fue una reflexión sobre la materia novelesca en Cervantes), no debe ser tal, un género particular. ¿Cómo puede definirse entonces la novela, si no es un género entre otros? “Una novela es un libro romántico”.[28] Vale decir: un libro novelesco, un libro sentimental, un libro autorreflexivo. El principal rasgo de la novela frente a otros géneros es que su unidad se da en la forma del libro, “un todo autónomo”. La novela da origen entonces a la idea de literatura, de allí que no existiera antes del libro. Esta unidad formal apuntará a una unidad superior, que está relacionada con toda la composición. La unidad de la letra se deja atrás por momentos en pos de la unidad de ideas. El drama, que requiere ser visto, difiere de la novela en tanto que no se aparte de su presentación. Pero la diferencia entre drama y novela es relativa. El drama profundizado e historizado, moderno, fundamenta la novela, que tiene también su contexto dramático. Así, la novela puede incluir el resto de los géneros. No solo se emparenta con la narración y la épica, sino que también puede ser romántica, novelesca, tanto como una historia, dice Schlegel. “Efectivamente, casi no puedo imaginar una novela sino constituida por una mezcla de narración, canto y otras formas”.[29] Mientras que se relativiza la aproximación a lo épico, cuyo estilo excluye que se muestren los estados de ánimo del autor, cuando las mejores novelas ostentan en cambio su humor y su ingenio. Lo novelesco no es solo una manera moderna de lo épico, sino que tiñe todos los géneros de la poesía moderna.

¿Para qué entonces preguntarse por los géneros? Por un lado, porque para todo poeta-autor es necesario limitarse, autolimitarse y darse un fin totalmente determinado; por el otro, porque la indagación histórica descubre formas originarias que no se pueden reducir unas a otras. La reflexión sobre el origen de cada forma de alguna manera retorna a la poesía como matriz general y sus ejemplos podrían dar lugar a una teoría de la novela, “que sería una teoría en el sentido originario de la palabra: una intuición espiritual del objeto”.[30] La teoría o contemplación de la novela se asemeja al desfile de las formas irreductibles y originarias de los géneros. “Tal teoría de la novela tendría que ser ella misma una novela que reprodujera fantásticamente cada tono eterno de la fantasía y que

embrollara una vez más el caos del mundo caballeresco”.[31] La literatura universal desfilaría y se movería bajo su óptica de reflexión y narración, canto y confesión, tensión dramática e ideas. Este giro de fuerza imprimiría verdaderos arabescos, “que junto a las confesiones serían los únicos productos naturales románticos de nuestra época”.[32]

De algún modo, también la confesión incluye lo novelesco, puesto que toda poesía romántica tiene como fundamento una historia verdadera. El valor de una novela radica en su originalidad, que implica la autoconfesión del autor, más o menos velada, su experiencia, su particularidad. Un diario de viajes, una correspondencia, una autobiografía pueden ser, en sentido romántico, mejores novelas que las meras novelas. El arabesco se da ingenuamente, sin pensarlo, en las confesiones, por el mero hecho de volver al pasado y reconocerse, mientras que las novelas sin más deben trazarlo en sus tramas, como desenlaces artificiales, finales, costuras de unión entre partes. Así, hasta se puede pasar el tiempo, novelescamente hablando, con las más impostadas confesiones, que nunca son libros tan malos como las malas novelas.

Así terminaba, con el envío de la carta a la lectura de escritos no poéticos que pueden entenderse poéticamente, la primera entrega de la “Conversación” en el no. 5 de Athenaeum. La continuación será más breve y tal vez menos sustancial. Hasta aquí, además de las discusiones puntuales, se dieron sucesivamente: la historia de los modos de poetizar; el fundamento de la unidad entre poesía y filosofía, que trasciende los modos y las formas de exposición; y la teoría de un género que a la vez se basa en la historia y aspira a superar tal división de géneros en una idea de la literatura.

En la segunda entrega, se comienza con un resumen irónico de las reacciones ante la carta. Una de las mujeres elogia la paciencia de su destinataria, que muestra hasta qué punto ellas se esfuerzan por mantenerse serias ante la seriedad de los hombres y su pulsión didáctica. ¿Qué enseñarían los expositores? “Una cierta confianza en su ser de artistas.” Actitud que sería superada por la ausencia de tal ingenuidad confiada, de tal declamación de lecciones, en las mujeres. Los hombres tendrían el defecto siguiente, que se ve incrementado por el orgullo de tenerlo: “cada uno se considera tanto más único cuanto más incapaz es de comprender qué quiere el otro”.[33] Se trata de la cuestión de la comunicación: poder salir de sí para conocer otros modos de ser y luego volver a reconocer su propia unicidad, ahora consciente de su límite. De allí la ironía que cierra el relato antes de la última exposición: las mujeres parecerían, para el historiador

de los géneros, que consideran el arte, la Antigüedad, la filosofía y demás cosas por el estilo como prejuicios, cosas infundadas con las que los hombres pasan el tiempo entre ellos, o sea sin ellas, como en los diálogos platónicos. Entonces, el diálogo romántico deberá plantear centralmente la cuestión de la comunicación entre los géneros no literarios, hombres, mujeres y sus mezclas o transformaciones.

Entonces se inicia el ensayo sobre las obras tempranas y tardías de Goethe; lo que sería una caracterización de diferentes estilos en el devenir orgánico de un solo autor. A esta posibilidad crítica, ya esbozada en cuanto a las maneras sucesivas de Shakespeare y de Cervantes, le corresponde historizar la producción de un individuo como si se tratase de una época o de una cultura: primitivismo, auge, declinación o conjunción del impulso originario con modos más reflexivos, entre otras clasificaciones. También allí, en las obras de Goethe como constelación o totalidad de múltiples aristas, la novela podría pensarse como la forma más comprensiva, donde se explicarían diversos modos del drama, del poema, del cuento. La comprensión del poeta no podría darse sin embargo en una sola obra, que como parte no puede entenderse por sí sola.

El todo no está concluido, por lo tanto, todo conocimiento de este tipo es solo aproximación y obra incompleta. No obstante, no podemos ni debemos abandonar totalmente este anhelo hacia él, pues esta aproximación, esta obra incompleta, es un componente esencial de la formación del artista.[34]

La tendencia hacia un todo que, sin embargo, no puede verse acabado, sería un elemento formativo en el poeta, que en cada parte vuelve a plantear a la vez la apertura y el horizonte de su obra. Pero la crítica no debe dejar de hacer el experimento del presente, donde lo más inacabado, lo que más está en proceso de devenir se tiene que tomar como una totalidad. Esto es juzgar la obra contemporánea como si fuera antigua, como si obedeciera a reglas ya formadas, que en verdad ella se dicta en el momento de producirse. Luego se expone la caracterización de la diferencia entre lo juvenil y lo maduro en un autor, que puede compararse con maneras o con el proceso de cambios, lo progresivo de la historia de la poesía. Lo que en Grecia se da en el devenir de su cultura, en el autor moderno se logra como individualidad representativa. Las etapas podrían

llamarse: 1) primera potencia natural, luego 2) armonía del entendimiento y la belleza (dentro de los ejemplos que son todos dramáticos, aquí se daría la novela como “ensayo de novelas”, comprensión que no ejemplifica el género, aunque sí ofrece al estudio de todo artista un modelo de “escribir según ideas”), y en tercer lugar 3) el espíritu clásico, que aclara las formaciones naturales y artificiales precedentes en un modo comunicativo. Ahora bien, en la primera manera se mezclan lo subjetivo y lo objetivo; en la segunda, prevalece la ejecución objetiva, aunque la armonía y la reflexión se refieren a una individualidad; solo la tercera época es totalmente objetiva. De allí que no puede ingresar en ninguna de estas maneras, o no exclusivamente, la gran novela de aprendizaje de Goethe, que abarca las tres maneras, tal como la novela tiñe los géneros de la época. En último análisis, la novela de formación engendrada por el Meister produciría la armonía de lo clásico y lo romántico, la tarea fundamental del arte poético (Dichtkunst), dado que allí aparece la individualidad reflejada y refractada en diferentes personas junto a un fondo antiguo, reconocible bajo el manto moderno. Pero lo importante es la tercera cualidad, donde se revela que la obra se pensó a sí misma, puesto que aun siendo un todo indivisible es algo doble, un libro duplicado, que se hizo a partir de dos ideas: la novela de artista, su formación y su vocación, pero luego el género se hace consciente y agrega a su primera exposición una “doctrina del arte de vivir”, cuando lo novelesco y la vida se unen. Por eso es posible la pregunta, germinal en las novelas no reflexivas, sobre el carácter formativo de la lectura. Al asistir a la duplicación de lo novelesco, que se extiende más allá del libro y de la obra a la forma de la vida, a su ilimitada manifestación, el lector (o más bien la lectora) se ve llevado por su propio reconocimiento y regresa del artificio a su sentimentalismo más íntimo, formado y todavía sin leer. En las dos obras más artificiales y más llenas de entendimiento del arte romántico, dice Schlegel, Hamlet y Don Quijote, se hace visible la misma duplicidad, donde la obra se contempla, se reflexiona y se lanza más allá de sí. Solo que Goethe, en su época más filosófica, puede abarcar tanto esa reflexión especular romántica cuanto la poesía ingenua de los antiguos —o al menos es lo que les dictaba a los románticos su complicada noción de genio—. Desde este punto de partida, de una poesía reflexiva y de una filosofía que comprende su fundamento universal, se podría “poetizar según ideas” con el objeto de unir poesía y filosofía, mezclar los géneros, llevar el arte a la vida y traer la vida al arte.

La última discusión pone de nuevo en escena al lírico, que promete una obra teatral no descripta o de un lirismo dramatizado aún sin nombre, y que en esa potencia se dedica a plantear una posición solo en forma de frases y

recuperaciones de lo ya dicho.

El estudio sobre Goethe habría planteado la cuestión capital de la poesía: ¿cómo unir lo antiguo y lo moderno? Aunque también es un tema que aparecía en las otras exposiciones, ya fuera como caracterización formal de lo antiguo, ya fuera como definición de su materia mitológica. Podría decirse que en espíritu toda la poesía es una, dice el filósofo. Pero el lírico destaca que en la letra (métrica, personajes, acción) no hay tal coincidencia entre poesía antigua y moderna. Lo ideal se opone a lo histórico en los personajes, lo plástico a lo pintoresco y retratista, que es como oponer acaso el epos a la novela. El filósofo propone una lengua, primera obra de arte de la naturaleza, como superación de tal oposición en la letra. Luego se discute el problema de la crítica: ¿cómo se realiza un juicio, cómo se analiza una obra? El ensayo sobre las maneras de Goethe esbozaría esta tarea crítica. Pues "una opinión formada, totalmente definitiva sobre una obra, es siempre un factum crítico […]. Pero es solo un factum [que] debería contener, o bien el motivo de un nuevo factum, o bien una determinación más próxima del primero".[35] Sin embargo, no se podría demostrar que se posee la ciencia que hace posible el juicio estético salvo de manera absoluta, más allá de todo arte y todo juicio (como en Kant). El artificio de expresar el juicio estético solo puede aspirar a que cada uno busque comprender y determinar su propia impresión. De tal modo, en sentido kantiano, la reflexión sobre lo expresado como opinión daría lugar a la comunicación, lo común aceptado libremente. Las discrepancias en el gusto obedecen a casos particulares, pero en el arte se puede postular un saber.

El lírico resume así la doble vía de las primeras exposiciones:

pienso que si aquella visión histórica fuera llevada a cabo de modo más perfecto, y si se lograran establecer los principios de la poesía en la dirección en que nuestro amigo filósofo lo ha intentado, el arte poético tendría un fundamento al que no le faltaría ni solidez ni alcance.[36]

Es decir, una historia de las formas podría conciliarse con un carácter absoluto de los contenidos, donde todas las formas pasadas y futuras coexistirían potencialmente, y en este sentido ya la teoría de la poesía cumpliría en reunir la

antigua y la moderna, como progresión histórica y como recuperación espiritual. De allí que la relación con el modelo no sea una simple obediencia a su forma, sino que prepara lo todavía no hecho. El modelo se vuelve una idea que sugiere la hipótesis de que se podrían escribir poemas a priori, escribir según ideas. ¿Podrán volver entonces las tragedias antiguas?

Tal vez, si retornasen los misterios y los mitos por medio de la física entendida idealmente. Las formas sin embargo no podrían ser las mismas. Y el contenido quizás sería histórico, no mítico. Entonces ¿tendría que inclinarse el trágico hacia lo antiguo o hacia lo romántico? Si hubiese de nuevo un tema mítico, una amiga propone a Níobe, la madre orgullosa y castigada. Otro propone a Prometeo, el castigado por dar su ser al hablante. El más irónico de todos cierra la conversación diciendo: “Y yo propondría humildemente la antigua fábula de Apolo y Marsias. Me parece muy adecuada a la época. O hablando con mayor propiedad, es siempre adecuada a la época en toda literatura bien escrita”.[37]

¿Qué alegoría se indica entonces? ¿El instrumento debe adecuarse a su materia? ¿Soplar el ideal en flautas pequeñas a todo pulmón? ¿No medirse con el absoluto? O bien se trataría de aceptar el sacrificio de la piel por la búsqueda de una forma inédita, la flauta más propia. A costa entonces de una deformación de la belleza, identificar cierta singularidad, tal vez.

II

En su curso sobre la poética de los géneros, Szondi le concede un lugar central al joven Schlegel, cuyos escritos, fragmentos y anotaciones (estas últimas publicadas póstumamente) de la época de Jena le darían el rango de fundador de una teoría especulativa de los géneros literarios. Las clasificaciones anteriores, desde la Antigüedad hasta la Ilustración, habrían tenido una base normativa, de reglas extraídas de una casuística. De manera que los géneros incluían una enumeración de formas de exposición sin una relación entre sí. La idea de un sistema de los géneros se origina en el Romanticismo y más precisamente en las observaciones de Schlegel que influirán en las filosofías del arte de Schelling y, con algunas mediaciones, de Hegel. Sobre todo, en sus estudios sobre poesía griega, Schlegel pasaría de la consideración pragmática de los géneros a su teoría especulativa basada en una filosofía del arte. Tal paso no se da desde una pura especulación sino sometiendo la progresión histórica de los géneros a un análisis riguroso. De la contraposición entre el género épico y el dramático Schlegel extrae algunos rasgos, donde el primero contiene múltiples sucesos, avatares, que potencialmente abren a un horizonte infinito, mientras que la perfección dramática apunta a una sola acción, que delimita un destino. En el epos no habría desenlace, dice Schlegel, “cada punto del discurrir épico contiene a la vez tensión y satisfacción”.[38] La autonomía de las partes en lo épico se enfrenta en la reflexión a la concentración del drama en su final, como los avatares heroicos a la acción del héroe trágico. De allí que Szondi pueda anticipar que el carácter de sucesos de los eventos que ocurren en un drama de Shakespeare le hará decir a Schlegel que este sería más bien una “novela psicológica” o una mezcla de “tragedia clásica y novela”. En la épica predomina lo episódico y hasta el epíteto homérico sería un microepisodio.

Pero lo intensivo del drama, su concentración y su acción única, se opone a lo extensivo de la epopeya, donde se da una visión completa del mundo, su totalidad extensiva. Sin embargo, Schlegel advierte que se trata de formas acordes a momentos históricos, no tanto de modelos para la composición que pudieran situarse fuera de la historia. Comenta Szondi: “epopeya y tragedia se asignan a dos épocas distintas de la historia griega: la epopeya, a la época

heroica, la tragedia, junto con la lírica, al período republicano".[39] Por lo tanto, "Schlegel no quiere deducir la ley estructural de épica y drama de la naturaleza siempre semejante del ser humano, ni tampoco de los modos de exposición que se han dado".[40] Vale decir que la esencia de lo épico y lo trágico no está en su mera forma sino en su composición interna. Como composiciones, las epopeyas homéricas no tendrían unidad de acción en sentido aristotélico, sino que basan su unidad en el mundo representado exhaustivamente (totalidad extensiva). Y tal es también su historicidad. Aunque esta historia de la poesía antigua sería una unidad como proceso, no una serie de casos ni tampoco paradigmas ahistóricos, "el desarrollo histórico de la literatura griega es de alguna manera un sistema en crecimiento de géneros poéticos".[41] Es como si la naturaleza formativa hubiese condescendido a anticiparse a los deseos del entendimiento y completado los conceptos artísticos y estéticos. ¿Cuáles serían tales conceptos? No serían solo históricos sino también filosóficos, es decir, el proceso antiguo no pierde su función de modelo natural aun cuando se lo trata históricamente. "Cuando ve la poesía griega como una eterna historia natural del arte, Schlegel concibe su desarrollo histórico a semejanza del crecimiento natural de un sistema de géneros".[42] Sin embargo, a la historia de los géneros sigue o la acompaña una teoría de los modos de composición (Dichtarten). Por lo que Szondi distingue tres momentos, que son casi simultáneos, en la reflexión de Schlegel, planteada en escritos diferentes, tratado, ensayo y fragmento:

1) como doctrina de los modos de composición fundada en la historia de la literatura,

2) como concepción de la poética de los géneros en términos de filosofía de la historia,

3) como teoría del conocimiento que se remite a esa filosofía, una especie de crítica de la razón poética.[43]

Ahora bien, más allá del tratado histórico, ¿cómo se funda la poética de los géneros en una filosofía de la historia? Y, sobre todo, no hay que olvidar que luego de tal fundamentación de géneros se apunta a una disolución de la poética de los géneros e incluso a postular un género que no entra en la división teórica

ya fundamentada, la novela como diferente del epos y como género mixto.

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de los conceptos que definen cada género? Se trata de un criticismo que Szondi califica de “peculiar”, donde lo negativo anuncia algo por venir, un programa de poética y un nuevo arte. El problema de la condición del género es que se habla sobre géneros, como si su diferencia fuese una evidencia, pero no hay un concepto de “género” que valga para todos. Schlegel se pregunta pues por la idea de “modo de composición”. Es como si hasta entonces se enumerasen especies de animales o de seres vivos sin tener un concepto de animal o de vida. De allí el carácter asistemático de la tradición preceptiva de géneros: epopeya y tragedia, claro, pero también canción, cuento, ditirambo, oda y elegía, o alusiones métricas (yambos, poemas para lira o para vientos) o temáticas (personajes bajos, comedia, drama satírico, etc.). Poemas que acaban de ser compuestos o que se han trazado con un pincel muy fino. Un concepto de “modo de composición” o “género” posibilitaría una sola teoría de géneros, una poética de los géneros, solo que una vez pensada como tal se vislumbra ya su superación (especulativa, crítica pero también artística, ya que la poesía no puede desdeñar la progresión que abre ante ella la filosofía, el criticismo).

¿Cuál sería ese concepto unificado de modo de composición? De manera enigmática por fragmentaria, Schlegel entiende ese concepto como origen único:

Todos los modos de composición son en origen poesía natural, una determinada, local, individual (pueden darse infinitos modos). Lo individual persiste en ellos, incluso tras su transformación por obra del artista. Las formas son aptas para una metamorfosis infinita. Las formas griegas y las románticas se remontan todas hasta perderse en la oscuridad de los tiempos, y no son obra de artistas.[44]

Pero lo local y determinado es una situación histórica, no opone el género al individuo. Y debe entenderse que los géneros son poesía natural o derivan o dependen de ésta, en tanto no son productos de artistas. Esto vale para el concepto mismo de modo de composición, antiguo y moderno. En oposición a la división entre poesía natural antigua y poesía artificial moderna, en tanto que esta última es hecha por individuos y se disgrega en obras singulares, mientras

que la griega puede verse en conjunto, como unidad.

Sin que Schlegel lo afirme expresamente en este fragmento, se sigue que los modos de composición, siendo también a su manera poesía natural, solo rigen para la literatura antigua pero no para la moderna, y por tanto que una doctrina al respecto ha de ser forzosamente de naturaleza histórica, por una parte, y por otra, que el concepto de literatura moderna se las ha de arreglar sin división en géneros, o lo que es igual, coincide con el concepto de un único modo de composición que reúne a todos en sí.[45]

Asistimos, tal vez, al surgimiento de la idea de literatura, cuyo género mixto es la novela que tiñe lo moderno como tal, lírica novelesca, drama novelesco, novelas, y en el futuro crítica novelesca, filosofía novelada. No obstante, los modos de composición no desaparecen en la poesía artificial, puesto que su carácter natural los sitúa en el principio. Tal como la poesía sentimental, consciente, artística, encuentra entre ella y la naturaleza a la poesía ingenua, así la moderna no podría pensarse, incluso en cuanto superación, sin los géneros antiguos. Aunque la novela no esté anunciada ni en la epopeya ni en la tragedia ni en la lírica antiguas, de algún modo las supone como conceptos, supone el héroe, supone la presentación de acciones, supone la expresión de interioridades, todo lo cual le impone su extremada artificiosidad.

La poética criticista se opone al clasicismo porque plantea la cuestión de géneros posibles aún no existentes. La tradición preceptiva se atiene a los creados y a su imitación como modelos, en una versión dogmática que Schlegel solo atribuye al clasicismo francés en su modo más rígido. Aunque de este problema del clasicismo, o sea cómo imitar a los antiguos, se siguen las cuestiones de Goethe y de Schiller, es decir, ¿qué temas sirven para el teatro, el drama histórico o la tragedia, qué otros podrían dar lugar a la épica, etc.? Pero Schlegel no desdeña el proyecto de una clasificación, definición sistemática de definiciones de género. Solo que no sería una clasificación de yuxtaposiciones con base, por momentos, en las formas, por momentos, en los contenidos y en un orden de jerarquías (géneros nobles y bajos). Se trataría de una definición, un nombre, que supone la conciencia de las relaciones con los demás géneros, un sistema. Dice Szondi:

Y Schlegel parece incluso ir un paso más allá, pues no solo considera que la definición de cada género implica existencia y definición del mismo, postula además que, si se ha de llamar propiamente definición, las relaciones mutuas entre géneros han de ser ajenas a todo azar, fundadas y reducibles a un principio: en una palabra, postula un sistema.[46]

Sin embargo, la historicidad de los géneros hace cuestionable una definición de sistema cerrado de géneros. Hay modos de composición solo vigentes en una de las dos épocas, otros están vigentes en lo antiguo y lo moderno. Los que aún son posibles no corresponden a una definición ahistórica, sino que se dan desplazamientos dentro de lo genérico. Dentro de lo épico, la epopeya no continúa, sino que se convierte en novela o es sustituida por esta. Pero en el drama y la lírica parece haber una continuidad de género, solo que los desplazamientos están en el interior de cada desarrollo: las diferencias entre Shakespeare y la tragedia clásica son un ejemplo fundamental. ¿Acaso lo lírico y lo trágico podrían deducirse por la reflexión mientras que lo épico y lo novelesco solo se encuentran empíricamente, por vía inductiva? Más bien ambas cosas a la vez, la poética aplicada supone los conceptos relacionados de la poética por principios. Esta correlación entre lo empírico y lo conceptual, entre crítica y teoría, se expone en un fragmento que Szondi resalta: “La deducción del arte tiene que venir precedida por algo dado empírica o históricamente que fundamente la clasificación en lógica, poesía y ética”.[47] Esta frase supone un enigma que va más allá de los modos poéticos y declara la tendencia supraliteraria del pensamiento romántico, progresivo. Una clasificación que incluya la racionalidad y las acciones indica la existencia de un sistema que contiene las bases para pensar, sentir y actuar, donde la literatura no deja de estar incluida, donde es acaso la mediación entre lógica y ética. Tratar de desmantelar las divisiones entre disciplinas, que cubren barreras entre esferas de la vida, era un objetivo latente en todas las proposiciones románticas. Física y mitología, lógica e historia, ética y poesía, comunicación y originalidad, son indicios de conciliaciones por resolver.

Del modo pragmático y empírico de conocer los géneros, inductivamente, está imbuido hasta el poeta que no hace filosofía, pero este saber hacer no se transforma por ello en conocimiento. La filosofía por su parte no puede

transmitir experiencias que no se tienen. Pero aquel que conoce un objeto solo podrá reconocer que lo sabe y adquirir un nuevo aspecto de tal objeto cuando lo deduzca filosóficamente. La poesía podrá ir a la filosofía, como un modo de exposición que se refleja en otro, para volver a reconocerse como lo que es. Sin embargo, la conversión de lo histórico en necesario no se da en la poética de los géneros, ya que el sentido de su historicidad estaría en su disolución progresiva o bien en su desplazamiento constante. De lo que se trata en la reflexión sobre los géneros es de un sistema en movimiento, en pos de una literatura futura "que habría de ser síntesis de las antiguas y las modernas".[48]

Asimismo, la nueva doctrina de los géneros contendrá no solo su clasificación, sino también las leyes de su cambio. Si existiesen tales leyes de movimiento de la literatura, tal vez la teoría de los géneros podría ser un sistema móvil, donde cada cuerpo poético se movería, pero no erráticamente ni por mera constatación empírica. Las clasificaciones antiguas, ante este posible sistema literario, resultan tan pueriles como las explicaciones del sistema solar previas a Copérnico. Esto requiere reflexión, no se da naturalmente, puesto que la verdadera explicación sistemática no es visible.

Tras la crítica de lo dado y de lo posible en poética de los géneros, pueden advertirse en Schlegel otros frentes que Szondi distingue: relación con la filosofía de la historia, donde la modernidad abriría la disolución de los géneros; y en esto, la función de un género que suplanta todo el sistema y se convierte en la literatura de la época, a la que le da nombre: "el género de la novela (Roman) o, adjetivado, novelístico (romantische)".[49]

Cómo clasificar se puede aprender de los antiguos, de su inducción y su casuística, pero el fundamento de la clasificación debe suponerse especulativamente, por lo que la verdadera filosofía del arte es solo pura reflexión (filosofía, teoría) y pura polémica (crítica, caracterización de obras). ¿Cómo se comunican estos órdenes, si no es místicamente, como postulación? Lo objetivo se encuentra con su opuesto, la lógica con el caso, pero no lo absorbe, es un no-yo que se hace un caso para el yo, teórico. Sucede que en los géneros también podría pensarse esta filosofía de la resolución del límite del conocimiento, porque allí algo subjetivo se habría vuelto objetivo y la crítica encontraría entonces su retorno a la subjetividad, haciendo de lo sentimental un concepto realizado sensiblemente. Ahora bien, el modo en que la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo explicaría los géneros, con un fundamento dialéctico, se reduce en Schlegel a una serie de ecuaciones que tal vez Szondi reordena con

un exceso de coherencia, rumbo a un reino de representatividad novelesca de lo moderno que no dejaría demasiado espacio para el teatro o un más allá de los libros. Tales ecuaciones dicen: “Epos = poesía objetiva, lírica = subjetiva, drama = objetiva-subjetiva”.[50] Aquí habría una solución teatral de la antinomia entre épica y lírica. Pero esta es la solución antigua, o sea: Homero, yambos, tragedia, donde esta última toma la materia épica, el metro lírico (y la música) y resuelve la acción narrada y la expresión de personajes en una presentación de acciones y representación de parlamentos. Pero un año después, en esas notas esquemáticas, sin frases, Schlegel anota otra ecuación: “Epopeya = subjetivo-objetiva, drama = objetivo, lírica = subjetiva”.[51] La lírica mantiene su subjetividad, y en esto se opone a los otros dos modos, que siempre incluyen la objetividad de las acciones. Que la epopeya sea mixta parece una resonancia platónica, pues en ella se imitaban personajes y se narraba, o sea que hablan el poeta y los personajes; en el drama, solo los personajes; en el poema lírico, solo el poeta. Para Szondi,

es importante la cuestión de cómo hay que entender ese cambio en virtud del cual hace aparecer como género por así decir sintético, que da cuerpo a la síntesis y por eso es el más elevado, primero al drama pero luego a la epopeya; y en segundo lugar, la cuestión de qué contexto más amplio darle a esta segunda concepción, la epopeya como reunión de lo subjetivo y lo objetivo.[52]

Szondi parece anunciar que este modo épico sintético no sería tanto el antiguo epos sino más bien la novela.

En términos históricos, la serie épica-lírica-drama corresponde al desarrollo de la poesía griega, donde “el drama como retorno de la objetividad de la epopeya en un grado más alto en que aquella primera objetividad épica resulta mediada por la subjetividad de la lírica”[53] viene después y es superación de la primera oposición entre mundo e interioridad. Resulta clasicista, como en Hegel, la preeminencia de la tragedia. Mientras que el movimiento inverso, que la síntesis sea épica, es anticlasicista. Así, la tragedia desplazada históricamente, que no se disuelve como forma, tal como se produce en la novela que ocupa el lugar de la epopeya, resulta subordinada a la novela. La tragedia es teñida por la novela. De modo que la novela no es epopeya lírica o subjetiva, puro humor o confesión, sino que allí lo subjetivo se objetiva. Pero ¿por qué la ecuación drama-lírica-

epopeya puede pensarse en contradicción con la historia griega? Szondi inventa una respuesta: que la serie que va del drama a la novela (que empieza en Shakespeare y Cervantes a la vez) no se refiere a una época sino a dos, que va también de lo trágico a lo moderno. Por lo tanto, la solución épica de la oposición inicial es también un pasaje de lo natural a lo artificial. Cosa que de todos modos no se restringe a la solución novelesca moderna, sino que también es visible en la Antigüedad tardía en Virgilio, en las novelas pastoriles, entre otros modos, en los cuales lo épico de la narración incluye momentos líricos, dramáticos, todo en gran medida artístico y artificial. La novedad de la novela, que la hace fundar un sistema sobre la disolución del antiguo y orgánico, es la forma sumamente artística de la prosa. La fundamentación especulativa de los géneros como síntesis de movimientos desemboca en la atribución de géneros a periodos particulares. Así como la democracia ateniense fue expresada en la tragedia, la sociedad romana en la sátira, de modo similar la moderna división de esferas se vuelca en la novela. Esto se resume en dos fragmentos típicamente conclusivos: “Tres modos de composición predominantes. 1) Tragedia entre los griegos. 2) Sátira entre los romanos. 3) Novela entre los modernos”.[54] Donde se declara el predominio como ese tono que impregna todos los demás modos de poetizar. “Así como la novela tiñe toda la poesía moderna, así la sátira […] tiñó la poesía y toda la literatura romana”.[55] Esta influencia totalizadora es lo que significa que se llame al modo dominante “universal”. La sátira fue para los romanos “poesía clásica universal”; la novela, para los modernos, “poesía universal progresiva”, en tanto que su acción de teñir anima su tendencia a la indivisión genérica, su ambición especulativa, filosófica, pero también ética, por lo que no solo la literatura será toda novelesca, sino que la novela querrá tender a la mixtura de las esferas vitales.

¿Qué pasa entonces con los géneros bajo la dominancia tonal del género universal de la época? Se convierten en adjetivos, afirma Szondi. Se trata de tonalidades. En la novela, finalmente, se dan tonos líricos y dramáticos, sin olvidar la exposición épica, aunque muy diferente del antiguo epos. Si en la historia de la poesía griega se da naturalmente, en lo real, lo que habría de ser necesario, luego este sistema de géneros en su discurrir completo funciona como base de la deducción conceptual de cada género, incluso por venir. Así, anotaba Schlegel en un cuaderno inédito,

se dan una forma épica, una dramática y una lírica sin el espíritu de los antiguos

géneros de ese nombre, pero cuya diferencia es eterna y definida. Como forma, la épica tiene evidentemente ventaja. Es subjetiva-objetiva. La lírica es meramente subjetiva, la dramática, meramente objetiva. También para convertirse en novela resulta apropiada exclusivamente la epopeya.[56]

Y luego se deduce el carácter artístico de esta conversión: “La poesía natural es o bien subjetiva o bien objetiva: mezcla semejante aún no le es posible entonces a la naturaleza humana”.[57] De donde se puede inferir que no todo lo griego fue natural, i. e. la tragedia, donde la ironía es signo de artificio, o bien en la poesía lírica de aparato, como Píndaro, que dista de la mera subjetividad primitiva, expresiva de una interioridad. Así también habría en lo moderno modos épico, lírico y dramático sin necesidad de empalmarse a sus modelos griegos. Pero ahora son formas antes que Dichtarten íntegramente diferenciables. Si bien en sus formas se pueden percibir aún los géneros antiguos en las formas modernas, lo que dicta el predominio, el espíritu, reúne a todas las formas de una época. Esto hace que en el análisis crítico de las obras modernas haya que describir su manera y su tendencia, lo que se debe al arte y a la reflexión respectivamente, mientras que en las antiguas se deba tratar de materia y estilo, en sus formaciones naturales. A esas obras tonales, tendenciosas por filosofía, amaneradas por voluntad artística, cabe llamarlas románticas antes que modernas, y si no son novelas, están teñidas de novela. La forma antigua apunta a su acabamiento, orgánico de algún modo; la tendencia romántica es fragmentaria, busca un tono. También en este sentido lo plástico se opone a lo musical como artes prevalecientes en el sistema antiguo y en la progresión moderna (como puede verse en Hegel, donde la escultura griega se contrapone a la música romántica, con muchos paréntesis y mediaciones).

En otro fragmento póstumo, Schlegel insiste en ello: “Incluso en novelas se vuelve a dar género lírico, épico y dramático”.[58] Si la novela puede dividirse en géneros también los contiene, los reúne de nuevo, por eso la literatura novelesca, novelada, romantische Poesie, se denomina universal. La conversión en adjetivos de los conceptos de género hace posible la división y subdivisión de un modo de poetizar, pero también permite distinguir componentes de una obra que proceden de diferentes géneros. Se trata de adjetivos para la crítica que verá tonos o pasajes líricos o épicos y apreciará el arte de su inclusión en la totalidad. Esto no solo vale para la novela; también el drama moderno, Shakespeare, asimila una forma dramática (formalidad de la tragedia) pero con fines y medios

románticos (históricos en su base, novelescos en su caracterización): la distinción entre tragedia y comedia, sin mezcla, es supervivencia, resto clásico que no reflexiona la relación moderno-antiguo, punto ineludible de la poética llevada a la conciencia, y por ende esa división dogmática se torna falsa.

A estos adjetivos de una tripartición de modos de poetizar se suman otros, de tonos en el interior de los tonos mayores, como lo elegíaco o lo idílico, que se relacionan con lo ideal y lo ingenuo. Así, mientras que la poesía ingenua habrá sido naturalmente elegíaca o idílica; la sentimental debería ser elegíaca en el tono e idílica en su forma. La diferencia de la poesía sentimental (y de la novela) no será dada por sus componentes sino por esa constelación de tonos, por esa integración de maneras. Concluye Szondi:

En las concepciones de la poética de Schlegel esa conversión en adjetivos de los conceptos de género, con la resultante relativización de las diferencias de género, por fuerza ha de haber significado reducirlas a diferencias en el seno de un sistema combinatorio, y en último término, saldar o al menos la posibilidad de saldar la división de la literatura en géneros.[59]

¿Son posibles los géneros? En su modo progresivo, hay uno solo o bien infinitos, porque no se puede pensar un modo de composición sin relacionarlo con otros. Cada composición sería un género en sí, dentro de la idea de literatura que se vuelve una totalidad sin límites. Se trata solo de lo moderno, puesto que allí se comprueba que cada novela es un género en sí misma. Por ende, debería contener su propia teoría, que establezca la composición y las relaciones con los géneros, los modos, la época. Novela pues como compuesto de novelas, a la vez mezcla de Dichtarten y género global que abarca a los demás. Los tres géneros tradicionales, clásicos, se reducen a un solo modo, su unidad en el desarrollo natural, y son objeto de la contraposición novelesca, que anuda los componentes en progresión. De tal manera, la modernidad “vuelve en sí y se reconoce a sí misma en la novela”[60] como superación reflexiva de la poética de géneros, sin dejar de ser en otra instancia la mezcla de esos mismos géneros. Esta aparente contradicción entre superación de la división en géneros y utilización compositiva de sus diferencias traduce lo inacabado de la poética de Schlegel, que siempre está por ser, que se detiene antes del acabamiento. La perfección

sería no-liberal, detiene la progresión.

III

En su tesis de juventud sobre el Romanticismo alemán, a partir de textos, fragmentos, correspondencias de Schlegel y Novalis, Benjamin intenta delimitar el concepto de crítica de arte, para lo cual se requiere entender primero qué significa el arte y a qué se llama obra de arte en ese contexto. El arte, en primer lugar, sería un medio de conocimiento, e incluso el medio por excelencia para el proceso de conocimiento que en los románticos se identifica con la reflexión. La reflexión es el movimiento por el cual el pensamiento sale de sí y vuelve a sí y con ello conoce su propio límite. El yo se enfrenta a su límite en la reflexión, pero así lo conoce, lo niega por medio de su opuesto, el no-yo, y cuando vuelve a negar tal oposición se resuelve en un autoconocimiento que ha incorporado lo otro de sí a sí. En este sentido, el mundo se conoce como negación de los límites del yo. Lo que supone que el mundo tiene la misma condición que el pensamiento. Esta metafísica encuentra en el arte su medio menos paradójico, ya que se trata de un ámbito donde el yo se opone a sí a través de su propia producción. El arte crea su propia materia, tiene la estructura del yo creador. En un texto tardío, que cita Benjamin, Schlegel afirma: “Existe un género de pensamiento que produce algo y que, por ello, presenta una gran afinidad formal con la capacidad creadora que atribuimos al yo de la naturaleza y al yo del mundo. A saber: el poetizar, que crea en cierto modo su propia materia”.[61]

Esta autoproducción de la reflexión en el medio del arte se expresa a su vez, como ámbito privilegiado de lo artístico, en la poesía, como lo pone de manifiesto el fragmento 116 del Athenaeum:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es solo volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Ella quiere, y además debe, ora mezclar, ora fusionar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer a la poesía viva y social y a la vida y a la sociedad poéticas, poetizar el Witz y colmar y saturar las formas del arte con materia de cultura nativa de toda

especie y animarla a través de las oscilaciones del humor. […] Pero no hay todavía ninguna forma que estuviese hecha para expresar completamente el espíritu del autor, de modo tal que incluso algunos artistas que querían escribir solo una novela se presentaron sin querer a sí mismos. Solo la poesía, como el epos, puede convertirse en el espejo del mundo entero que abarca todo, en una imagen de la época. Y sin embargo ella puede flotar en el medio de lo presentado y lo presentante, libre de todo interés real e ideal sobre las alas de la reflexión poética, puede potenciar siempre esa reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos. […] La poesía romántica es entre las artes lo que el Witz es para la filosofía, y la sociedad, el trato, la amistad y el amor son en la vida. Otros géneros poéticos [Dichtarten] están terminados y pueden ser desglosados completamente. El género poético [Dichtart] romántico está aún en devenir. En efecto, su auténtica esencia es que solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente. No puede ser agotada por una teoría y solo una crítica adivinatoria podría atreverse a querer caracterizar su ideal. Ella sola es infinita, como ella sola es libre y reconoce como su ley que el libre arbitrio del poeta no se somete a ninguna ley. El género poético [Dichtart] romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético [Dichtkunst] mismo: pues en cierto sentido toda poesía es y debe ser romántica.[62]

Pensar y poetizar, como reflexiones que producen su objeto reflexivamente, vendrían a ser lo mismo, afirmaba Novalis. En este medio del arte, el conocimiento es tarea de la crítica. Pero como sucede que la obra de arte es producida en el medio de la reflexión, la crítica será una observación y un experimento, a través de los cuales se provoca la elevación de la obra a la conciencia de sí misma.

El sujeto de la reflexión —dice Benjamin— es el producto artístico mismo y el experimento no consiste en la reflexión sobre un producto, que no podría transformarlo esencialmente, según la intención de la crítica romántica del arte, sino en el despliegue de la reflexión en el producto.[63]

La obra se critica a sí misma en el experimento de su observación, pero como el

arte no es un objeto natural también se produce aquí la autoevaluación de la obra observada. “En la medida en que la crítica es conocimiento de la obra de arte, constituye su autoconocimiento; en la medida en que la juzga, su autoevaluación”.[64] De alguna manera, el libro valioso se juzga a sí mismo, contiene su propia recensión. De allí la consecuencia de la plena positividad de la crítica, puesto que siempre se daría una adquisición de conciencia en la reflexión.

El conocimiento crítico de una obra, como producto formado, en la medida en que se trata de una reflexión implícita en su interior, sería un grado más elevado de su conciencia. “Este incremento de la conciencia en la crítica es infinito por principio, de tal modo que la crítica es el medio en el que la limitación de la obra singular se refiere metodológicamente a la infinitud del arte”.[65] Puesto que el arte es infinito en dos sentidos: como medio de la reflexión, que es la instancia absoluta de la producción de pensamiento y de formas en la naturaleza y en el yo, y como el continuo infinito de todas las formas posibles, hechas y por hacer. Tal reflexión medial se describe como un “romantizar”, o sea “universalizar”, dar a lo finito, una obra determinada, un aspecto infinito, reflexividad.

Así Novalis:

El verdadero lector debe ser el autor ampliado. Él es la instancia superior que recibe la materia ya previamente elaborada por la instancia inferior. El sentimiento… distingue nuevamente en la lectura lo grosero y lo formado del libro y, si el lector reelaborase el libro según su idea, un segundo lector lo purificaría más aún, y así la masa… deviene finalmente… parte del espíritu activo.[66]

De manera que la obra de arte individual debe ser disuelta en el medio del arte y conectada con el continuo de las formas; un proceso puede ser imaginado, según la sugerencia de Benjamin a partir de estas relaciones entre autor y lector que consignaba Novalis, como una multiplicidad de críticos que se alternan los unos a los otros, pero solo cuando no sean sujetos empíricos, sino niveles de reflexión personificados. E igualmente, si cada poema es la forma que asume la reflexión, por su autolimitación, con respecto a todas las demás formas, entonces también

podría ser la crítica de otros poemas. Salvo que en la crítica, en la prosa, se produce la universalización como trasvasamiento de los géneros.

La crítica, afirma Benjamin, tiene que descubrir la disposición secreta dentro de la misma obra y realizar así sus intenciones tácitas. Ha de seguir el sentido de la propia obra, lo que implica que, en su reflexión (la de la crítica que es también la de la obra), la prosa crítica debe ir más allá de la obra, del poema, llevándolo al absoluto: "la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación".[67] De tal modo, los románticos impulsaron una crítica poética que aboliera la diferencia entre crítica y poesía, y afirmaron:

La poesía puede ser criticada solo por la poesía. Un juicio artístico que no sea él mismo una obra de arte… como exposición de la necesaria impresión en su devenir… no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte.[68]

La exposición del juicio coincide con el despliegue de la reflexión inmanente a la obra de arte. "Aquella crítica poética… representará la exposición de nuevo desde un principio, querrá formar una vez más lo ya formado… completará la obra, la rejuvenecerá, la configurará nuevamente".[69]

Lo completo solo puede ser gozado, el objeto solo puede ser conocido, potenciado, si es incompleto. Toda obra de arte es por necesidad incompleta, limitada, frente al absoluto del arte, por definición infinito, o bien —lo que vendría a ser lo mismo— es incompleta frente a su propia idea absoluta. La crítica entonces cumplirá con la absolutización de la obra remitiendo su carácter inacabado al infinito del continuo de todas las obras. Se realiza así la idea de la literatura, unidad infinita de obras incompletas.

Novalis, a su vez, aproxima crítica y traducción, por lo que Benjamin conjetura una permanente trasposición mediática de la obra de un lenguaje a otro. Se puede entonces conjeturar que la traducción es también un modelo para la crítica, que por su parte traduce a prosa la forma del poema. Toda traducción, en tanto elevación de cada obra más allá de su lengua y en relación con el infinito del arte, rompe entonces su limitación, reflexiona (refleja prismáticamente al infinito) sobre su inacabamiento, y le otorga una supervivencia posterior a su forma estricta. De manera que lo trágico es inteligible en la prosa reflexiva del

arte incluso después de que se ha vuelto inaccesible la forma estricta de la tragedia, cuya autolimitación es superada por su idea. Toda tragedia moderna podrá ser una reflexión crítica sobre lo trágico originario en la medida en que las traducciones prosificaron su idea hasta volverla universal.

La obra para Schlegel no es un mero producto accesorio de la subjetividad, que como tal no podría juzgarse —sería genial o nada— sino un medio del pensamiento, un objeto autorreflexivo. De tal modo, la obra no se explica por su creador, se explica a sí misma y remite a la productividad infinita. Benjamin lo explica así:

El concepto de crítica de Schlegel no solamente conseguía la libertad respecto de doctrinas estéticas heterónomas; más bien las hacía posibles en virtud del hecho de que establecía otro criterio para la obra de arte en lugar de la regla: el criterio de una precisa construcción inmanente de la obra misma.[70]

Se valía de una auténtica teoría del arte: el arte como un medio de la reflexión y la obra como un núcleo de reflexión. En este sentido, trasladó la autonomía del juicio al interior del objeto. La positividad de la crítica romántica reside en su inmanencia, mientras que el gusto juzgaba solo negativamente (no interés, no finalidad) y solo separaba lo bello de sus negaciones sin atribuir a la obra de arte una función activa.

En el segundo capítulo de la sección dedicada a la crítica, Benjamin profundizará el concepto de obra de arte, esto es: cómo funciona la reflexividad de la obra en el medio del arte. “La teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma”.[71] Esto significa que se identifica el carácter limitador de la forma con la delimitación de toda reflexión finita. Así, la forma sería la expresión objetiva de la reflexión constitutiva de la obra. “En virtud de su forma, la obra de arte es un centro vivo de reflexión”.[72] En el arte como medio de la reflexión, cobran forma siempre nuevos núcleos de reflexión. Así cada obra, definida por su limitación, se relaciona con lo infinito del arte por medio de la reflexión. Aun cuando la obra sea singular, su unidad es relativa, se da como forma de exposición, pero se define en relación a las infinitas formas de la reflexión que constituyen la unidad del arte. A su vez, la forma se configura

como autolimitación de la reflexión —práctica y determinada—.

La crítica cumple su cometido en la medida en que, cuanto más cerrada es la reflexión y más rigurosa la forma de la obra, tanto más variada e intensamente las empuja fuera de sí, resuelve la reflexión originaria en una más elevada y así continúa sucesivamente. En esta labor, aquella se apoya en las células germinales de la reflexión, en los momentos positivamente formales de la obra, resueltos por la crítica en momentos universalmente formales. De tal modo expone la relación de la obra singular con la idea del arte y, por tanto, con la idea misma de la obra singular.[73]

La forma en sentido superior no se refiere a una caracterización técnica de la obra sino a la autolimitación de la reflexión. Una forma se conoce a sí misma en tanto que se autolimita, como determinación de sí, limitada, que remite a todas las demás formas, o sea el infinito del arte. La autolimitación es necesaria no solo en arte sino para el hombre en general, ya que, afirma Schlegel, "dondequiera que no se limita uno a sí mismo, es el mundo el que lo limita, merced a lo cual se convierte en esclavo",[74] pero también es lo más elevado autolimitarse porque uno solo se puede limitar a sí mismo allí donde posee una fuerza ilimitada: autocreación y autoaniquilación. La autolimitación es indicio de libertad, pero no como arbitrio incondicionado (como el escritor que se desahoga) sino como necesidad, de ahí proviene la forma de exposición de la obra. Según se decía en la "Conversación sobre la poesía", "únicamente porque es uno y todo, una obra deviene una obra". Pero es una unidad relativa, ya que tiende a la reunión con el todo. Así lo dice Schlegel:

Una obra está formada cuando por todas partes queda delimitada con precisión, pero es ilimitada en el interior de los límites…. Cuando es totalmente fiel, por doquier igual a sí misma y, sin embargo, sublime más allá de sí misma.[75]

La obra, que es un momento del medio de la reflexión, lleva un ideal, absoluto, en su seno, una necesidad de existir. No acata reglas previas exteriores pero

tampoco se explica como pura expresión de una cabeza genial. Dada su forma limitada, encierra la reflexión en sí como proceso de autolimitación, que se identifica con su autocreación, al enfrentarse negativamente a todas las demás formas limitadas, pero la crítica la evalúa positivamente (en realidad, lleva a la concreción de su prosa la autoevaluación contenida en germen dentro de la obra) y la relaciona con la idea absoluta del arte, es decir, descubre en su validez formal y en su autenticidad reflexiva los fundamentos de su necesidad de existir. No se trata de una mera expresión subjetiva, excepto en la medida en que un sujeto es también un medio de la reflexión y contiene en sí su propio carácter absoluto. Conocer a personas singulares, comunicarse, era una tarea romántica tanto como la de leer y reflexionar acerca de las obras de los otros; solo así se lograría la formación más universal posible del sujeto individual.

En tanto que cada forma expresa un momento del absoluto del arte, el Romanticismo se dedicó a la conquista, perfeccionamiento y purificación de las formas.

Los románticos no concibieron la forma a la manera de la Ilustración, como una regla de belleza del arte, ni su observancia como una previa condición necesaria para el efecto placentero o edificante de la obra. La forma no valía para ellos ni como regla ella misma ni como dependiente de reglas.[76]

Dado que la singularidad de cada obra se relacionaba con el infinito del arte en tanto reflexión por medio de su autolimitación, no podía someterse a una regla, ya que eso implicaría una limitación recibida, ya determinada, no libre, no reflexiva. No obstante lo cual, los románticos siguieron sosteniendo la idea de géneros naturales, modos o formas de exposición que dependían de la naturaleza misma de los órganos de la reflexión. Solo que en las formas más sueltas, la confesión o la novela, se revelaría con mayor expansividad la fuerza autocreadora del sujeto y la potencia universalizable de la obra.

“Toda forma, en calidad de tal, constituye una modificación particular de la autolimitación de la reflexión y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación”.[77] Pero si la obra se debe criticar por sus propias tendencias, en caso de estar realizadas ya se constatarían,

y si no las hubiera, ¿cómo se criticarían? Benjamin responde que la tendencia inmanente de la obra y el correspondiente patrón de la crítica inmanente se basan en la reflexión, que está en la obra y en su forma. Pero la reflexión no rige el juicio sino que fundamenta una crítica diferente, que no evalúa la obra singular, sino que expondría sus relaciones con todas las demás obras y finalmente con la idea del arte: "no se trata tanto de emitir un juicio como de comprender y explicar". Por consiguiente, en su intención central, la crítica no es un juicio; "sino, por un lado, consumación, complementación, sistematización de la obra; por otro lado, su resolución en el absoluto".[78] La sistematización de la obra implica su puesta en relación con las demás formas posibles, pasadas y futuras, por lo que de alguna manera la crítica de la obra, que disuelve su límite para establecer un carácter reflexivo, tiene que destruir la estricta fijeza de su forma: el poema pasa a la prosa crítica y abandona en esa universalización la forma del verso, por ejemplo, que había sido su matriz generadora, su origen de autolimitación y autocreación; pero solamente así puede asistirse a la reflexión crítica, a la idea de literatura implicada en el poema. "La crítica de la obra es más bien su reflexión, que obviamente no puede sino proceder a desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma".[79]

Las conclusiones de esta teoría inmanente se pueden formular en "tres proposiciones fundamentales de la teoría romántica de la evaluación de las obras de arte" que son "el principio del carácter inmediato de la evaluación, el de la imposibilidad de una escala de valores positiva y el de la no criticabilidad de lo malo".[80] Esto conduce, como primer principio, a que la evaluación de la obra no sea explícita, sino que esté implicada en el factum de su crítica romántica (su reflexión). El valor de la obra depende de si hace posible su crítica inmanente o no. "Si esta es posible, si existe en la obra una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y resolver en el medio del arte, entonces se trata de una obra de arte".[81] En la expansión de la crítica, en la prosa, o sea en la disolución de la forma que le diera su reflexión germinal y originaria, la obra de arte encuentra su afirmación como tal. La mera forma acabada, que no puede ser juzgada, no se relaciona con el infinito del arte y por ende no puede ser una reflexión de su idea. Así, la crítica, que destruye la obra, sometiéndola al experimento de su mortificación y su correlación con toda otra forma reflexiva, devuelve la obra a su inacabamiento perpetuo. Para la vida de la obra, para su resurrección en la crítica y en la escritura por venir, no hay otra solución que la destrucción formal y la continuidad de su inacabamiento. Lo que introduce una paradoja, que no sorprenderá en el fragmentarismo romántico, ya que la forma limitada, que era la expresión de la autorreflexión de la obra, se destruye para que se ponga de

manifiesto, en la crítica, en la lectura, la idea absoluta que la hizo necesaria, en esa forma precisa y en ese gé-nero preciso. La presencia de una reflexión en la obra solo se constata por medio del experimento crítico, incluso en el sentido químico de una aplicación de soluciones disolventes que revelen, en la fijeza de la forma limitada, lo ilimitado de su reflexión, la idea del arte (que en modo ejemplar es la idea de la poesía).

La mera criticabilidad de una obra representa la evaluación positiva de la misma; y esta evaluación no puede ser emitida a través de una investigación particularizada, sino más bien por el hecho mismo de la crítica, pues no existe ningún otro patrón, ningún otro criterio para la presencia de una reflexión salvo la posibilidad de su fecundo despliegue, que se denomina crítica.[82]

Pero la evaluación implícita no hace una escala de valores positiva, no jerarquiza. Si una obra es criticable, es obra de arte, de otro modo no lo es; no hay una vía intermedia ni tampoco hay un criterio de diferenciación de valor entre las obras auténticas, ya que contienen la reflexión cuyo medio es el absoluto, infinito potencial.

De allí también surge el principio de la no criticabilidad de lo malo. Schlegel decía:

La verdadera crítica no puede tomar en cuenta obras que en nada contribuyen al desarrollo del arte…; en consecuencia, no será nunca posible una verdadera crítica de aquello que no se encuentre en relación con el organismo de la cultura y del genio, de aquello que no exista propiamente para el todo y en el todo.[83]

Decir que todo poeta es reseñable sería presuntuoso por parte del crítico, “puesto que el resultado debería ser total y cabalmente poesía, algo semejante a una obra de arte viviente y activa”.[84] Ante lo malo se trata de aniquilar, abrir paso a su autoanulación por el silencio, por la glorificación irónica o por contraste con la magnificación de lo bueno. En resumen, por la mediación de la ironía, único

modo de afrontar críticamente lo nulo.

La crítica no era subjetiva, sino una instancia regulativa de toda subjetividad y todo azar en el origen de la obra.

La valoración es inmanente a la investigación objetiva y al conocimiento de la obra. No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que, o bien asume en sí la obra dentro del medio de la crítica, o bien la repudia y, justamente por ello, la evalúa por debajo de toda crítica.[85]

De donde se produce una selección, cuya objetividad puede deducirse de los resultados: los románticos establecen la literatura universal, en críticas y traducciones. Benjamin destaca que la adquisición principal de los primeros románticos reside en sus traducciones de lo que entonces inventan como literatura universal: Shakespeare en primer lugar, pero también todo un cuerpo de formas en lenguas romances (de cuya reminiscencia no se privó Schlegel al reiterar y declinar incansablemente el adjetivo “romántico), desde Dante, Petrarca y Boccaccio hasta Cervantes y Calderón. Sin olvidar que la idea de una Weltliteratur le pertenece a Goethe, el numen tutelar de un sistema literario romántico basado en la poesía moderna, que puede abarcarlo todo (lo antiguo, lo medieval, lo oriental, etc.). Así, lo que puede ser criticado, o sea pasado al pensamiento de una prosa que a su vez, en tanto reflexión absoluta, se vuelve ella misma obra de arte, será válido, será auténtico. El esfuerzo por poner en relación la historia y los desplazamientos de las formas, así como las diversas mitologías, junto con los saberes modernos, está en la base de las intenciones de los románticos, cuya tarea en principio infinita y acaso inaccesible para la representación se vuelca conscientemente a la forma del fragmento, algo limitado que remite a la infinitud de la reflexión, una promesa de sistema que no se cumple y no debe cumplirse si quiere seguir siendo objeto de reflexión. El fragmento es una ironía que lo incompleto le ofrece como gesto hierático a toda forma completa y fijada, como si lo que no puede morir porque nunca termina de ser revoloteara sobre las ruinas de formas caducas en una alegoría que puede asumir los colores llamativos de la mariposa o los crepusculares del murciélago.

¿Qué papel cumple la ironía en la teoría romántica del arte? ¿Puro subjetivismo?

Es el error de Hegel en la Introducción a la estética, cuando le atribuye sobre todo a Friedrich Schlegel la posición del genio que ironiza caprichosamente sobre todas las formas del arte y de la filosofía desde su ingenio y su vocación fragmentaria. Sucede que la ironía es la forma en que se pone de manifiesto también la reflexión, puesto que cada obra se ironiza a sí misma, al apuntar hacia su forma limitada desde una idea germinal de lo ilimitado, el arte o la poesía, que torna insignificante la materialidad de dicha forma. Es como si cada poema pusiera irónicamente sobre sí un lema que dijera: “Esto no es la poesía”, pero igualmente solo pudiera hacerlo porque en efecto contiene la reflexión sobre la poesía que hizo posible la forma del poema.

Benjamin afirma:

El autor de obras de arte auténticas encuentra su límite en aquellas relaciones en las que la obra se somete a una legalidad objetiva del arte; si es que no se pretende concebir al autor como la mera personificación del arte (en el sentido de la otra interpretación) […] La legalidad objetiva a la que está sometida la obra a través del arte consiste en su forma. Por lo tanto, el arbitrio del verdadero poeta tiene su espacio solo en la materia y, en la medida en que actúa consciente y lúdicamente, se convierte en ironía. Esta es la ironía subjetivista. Su espíritu es el del autor que se eleva sobre la materialidad de la obra en tanto que la desprecia.[86]

Con lo cual tal vez la ironía designe también la capacidad de moverse desde lo representado hasta el centro representante y desde allí contemplar lo primero (relación entre tiempos de narración y de lo narrado, entre sujetos, entre períodos vitales). Solo la ironización del material es subjetiva. Pero hay una ironía de la forma que consiste en su destrucción voluntaria, que estimula al máximo la intensidad atacando la ilusión sin disolverla.

La ironización de la forma la ataca sin destruirla, y es a esta irritación a la que debe apuntar la destrucción de la ilusión en la comedia. Este procedimiento muestra una llamativa afinidad con la crítica, que seria e irrevocablemente disuelve la forma para transfigurar la obra singular en obra de arte absoluta, para romantizarla.[87]

Y Benjamin agrega que “muy lejos de representar una veleidad subjetiva del autor, esta destrucción de la forma es la tarea de la instancia objetiva en el arte, la tarea de la crítica”.[88] Schlegel definía así la ironía como una disposición “que todo lo pasa por alto y que se eleva infinitamente sobre todo lo condicionado, incluso sobre el arte mismo, sobre la propia virtud o genialidad”. Fragmento que Benjamin comenta:

En esta clase de ironía, que nace de la relación con lo incondicionado, no se trata de subjetivismo y de juego, sino de la asimilación de la obra limitada al absoluto, de su plena objetivación al precio de su ruina.[89]

De manera que la ironía y la crítica cumplen una función similar, o sea la disolución de la forma de la obra, en la vía de la consumación de su germen, de su reflexión, para adquirir así la continuidad de su idea, la conexión de cada forma con el infinito de las formas posibles. La obra singular persiste solo en tanto que expresión de su relacionabilidad infinita, es decir, en el olvido de su forma, pero tampoco puede anularse toda forma en la idea del arte, ya que el cuerpo mismo del medio reflexivo en el que consiste está hecho de la materia de las formas limitadas. La obra, en tanto órgano de la reflexión que se da en el medio del arte, solo destruye su forma para mantener la vida de su origen y de su germen. No olvidemos que la forma de una obra no deja de estar animada y ser la expresión de la forma del sujeto. Éste es una manifestación del infinito de la reflexión, que se consuma en la medida en que salga de sí mismo y se enfrente a lo que él no es para volver a sí en un grado mayor de conciencia; pero solo en un nivel que los románticos no alcanzaron podríamos decir que su elevación a una idea de sujeto absoluto pasaría por el olvido de sí como individuo, vale decir, por una pérdida de la conciencia. Quizás solo Hölderlin, en su búsqueda de la disolución del yo lírico para dar lugar al retorno de lo divino sin nombre, habría vislumbrado detrás de lo fragmentario y de la dialéctica ese horizonte de la pérdida y el olvido de sí. Tal superioridad de Hölderlin, que abarca hasta el derrumbe real del autodominio en la vida del poeta, es indicada tanto por Szondi cuanto por Benjamin, sin que lleguen a establecer sus fundamentos.

En el grupo de Jena no disponemos más que de una destrucción irónica basada en el arabesco de la forma que se refleja en la prosa crítica, gracias a la atracción del ingenio; puesto que en última instancia se trata de formarse, y el tránsito por el arte y la filosofía, al igual que en el trato de la amistad, es una puesta en práctica de la novela de formación como doctrina del arte de vivir.

Merced a la destrucción irónica de la forma determinada de exposición de la obra, la unidad relativa de la obra singular queda remitida más profundamente a la del arte como obra universal, plenamente referida a ésta, irremisiblemente perdida, puesto que la unidad de la obra singular no se distingue sino gradualmente de la del arte, hacia la cual se desplaza continuamente en la ironía y la crítica.[90]

Una vez que se pierde en la memoria la forma de exposición, ¿qué queda? La idea de su crítica, lo que se pone en común en el encuentro con otros, lo que irónicamente suscitó su lectura ya fragmentada por la memoria en el autoconocimiento del lector, autor ampliado, poeta en trance de serlo.

La ironía formal no es, como el esfuerzo o la sinceridad, un procedimiento intencional del autor. No puede ser entendida, según es costumbre, como índice de una subjetiva carencia de límites, sino que debe ser apreciada como un momento objetivo en la obra misma. Representa el intento paradójico de construir en los productos formados, aun a través de una demolición: de demostrar en la obra misma su relación con la idea.[91]

La obra, en tanto que forma definida, se ironiza a sí misma, es lo que constituye su momento objetivo. Incluso en su destrucción, que sería el desarrollo del germen crítico, el núcleo reflexivo y auténtico de la obra, se alza la relación de una forma en progresión con la idea (de literatura). Irónicamente avanza la obra desde su forma, a través de su disolución crítica, hacia una idea de arte total que nunca será algo consumado, sino siempre en devenir.

La teoría romántica del arte culmina en el concepto de idea del arte, “se basa en la determinación del medio absoluto de la reflexión como arte […]. Dado que el órgano de la reflexión artística es la forma, la idea del arte queda definida como el medio de reflexión de las formas”.[92] Pero la reflexión no es un procedimiento reflexivo subjetivo, no es un juicio, no pertenece al juego de las facultades del sujeto ni a su sensibilidad, sino que se halla encerrada en la forma de exposición de la obra y se despliega en la crítica para finalmente colmarse en el continuo de las formas. Es decir que la reflexión pertenece a la construcción de la obra, aunque para revelarse, para desplegarse y colmarse deba ser sometida al experimento crítico; la construcción formal debe ser destruida, progresivamente, para ofrecerse en la crítica como una apertura al continuo de todas las formas. En términos actuales, el poema debe ser anulado como forma para poder pensar su construcción, debe ser destruido en la prosa que lo despliega para verterse en la continuidad de los poemas pasados que modifica y de los futuros que hace posibles.

Esa unión de todas las formas es aludida en el fragmento 116 ya mencionado. “Así pues, la poesía romántica es la idea de la poesía misma, el continuo de las formas artísticas”.[93] ¿Y qué son las ideas de la poesía sino sus formas de exposición? ¿No son acaso en su constitución natural todas las formas de la poesía un único gran poema? Al menos si los antiguos pudieron hacerlo, ese poema único de todas las formas, unido en ese caso por la mitología, en tanto que es objeto de la reflexión moderna, puede volver a pensarse unitariamente. Puesto que la conciencia moderna del poema orgánico y único de toda la literatura antigua es asimismo conciencia de la unidad, artificialmente, críticamente construida, y abre la posibilidad de escribir según ideas, es decir: escribir el poema desde el infinito de la poesía, la novela desde la continuidad ilimitada de todas las formas de la prosa. Schlegel decía, en dos fragmentos recortados y citados por Benjamin:

Todas las poesías de la Antigüedad se conjugan unas con otras hasta que de masas y miembros cada vez más grandes se forma el todo… Y así, verdaderamente, no es una imagen vana decir que la poesía antigua sería una única poesía indivisible y perfecta. ¿Por qué no había de ser de nuevo lo que ya ha sido? De otra manera, por supuesto. ¿Y por qué no de una manera más bella, más grande? Todas las poesías clásicas de los antiguos se conjugan entre sí, forman un todo orgánico inseparable y son, si se mira bien, una sola poesía, la

única en la que el arte poético mismo aparece perfecto. De manera semejante, todos los libros deben constituir un solo libro en una literatura perfecta.[94]

No se trata de que la mera suma de formas en el curso del tiempo alcance la idea del arte, sino que más bien la puerta de la perfección se abre con la validez de cada forma, pues su instancia reflexiva apunta potencialmente al libro absoluto. La novela, único género ligado desde su origen a la forma del libro, se vuelve así la alegoría de la literatura perfecta, pues incluye todos los géneros: épico por supuesto, pero también lírico-subjetivo y dramático-objetivo, a la vez que puede formalizar la prosa suelta del mundo (cartas, diarios, confesiones, conversaciones).

"El acuerdo y la reconciliación de las formas constituyen el proceso visible y determinante para la unidad en devenir de la poesía como obra invisible".[95] Los géneros, los libros, su historia y su crítica, y hasta su traducción, conforman ese proceso visible, la materialidad de la literatura, pero la idea de literatura es en sí misma invisible, no está en ningún conjunto limitado de obras. Benjamin explica de manera simple esta invisibilidad de la poesía (o la literatura), diciendo que la obra de un autor no deja de ser una unidad, una postura, un criticismo, aun cuando no se encuentre en cada una de sus obras singulares de manera acabada. "La idea es obra de igual modo que la obra es idea, si supera los límites de su forma de exposición".[96] Si la obra supera sus propios límites (que sería la tarea de la crítica y el único medio para su validación), se torna idea, es decir, idea de la poesía. Y si la idea de la poesía es la prosa (crítica), la idea de la prosa (reflexiva, filosófica) es el poema.

La cuestión de lo progresivo no descansa en el tiempo vacío que vendrá, sino en la progresión de la totalidad que ya se da en el absoluto, como reflexión en infinito despliegue. Así,

no se trata de un proceder en el vacío, de un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino de un despliegue y una ascensión cada vez más comprehensivos de las formas poéticas. La infinitud temporal en la que tiene lugar este proceso es igualmente una infinitud mediática y cualitativa.[97]

Y constituye un proceso infinito de cumplimiento, no un mero proceso de acumulación en el curso del tiempo.

Pero más allá de su relación con el tiempo, lo trascendente de la poesía romántica indica la reflexión absoluta de la poesía, su relación con la unidad, en tanto es poesía de la poesía. En el fragmento 238 del Athenaeum, Schlegel plantea:

Existe una poesía cuyo uno y todo es la relación de lo ideal con lo real y que, por tanto, en analogía con el lenguaje filosófico, podríamos llamar poesía trascendental… aquella poesía debería quizás unificar los materiales y tentativas preliminares trascendentales, no raros en los poetas modernos, con la reflexión artística y el autorreflejo estético, en orden a una teoría poética de la facultad de la poesía… y representarse a sí misma en cada una de sus representaciones, y en todas partes ser a la vez poesía y poesía de la poesía.[98]

De alguna manera, lo real de la naturaleza y de la mitología (propio de la poesía antigua) se encuentra como objeto en la reflexión moderna y su resultado es una poesía trascendental, crítica y mitológica a la vez, artificial y filosófica. Entonces lo ideal no está ya separado de la fábula y esta poesía presentaría una exposición no solo de su producto sino también de su producción, ya que incluye en su composición las condiciones de posibilidad de dicha composición. Así, la teoría de la poesía se vuelve el material de la poesía. Una poesía de la poesía es una conciencia reflexiva de sus condiciones y de su idea ilimitada, no un simple énfasis aumentativo. Se trata de una poesía que salió del poema para enfrentar la prosa, convertirse en ella, y luego volver a su formalidad con una mayor conciencia de la autolimitación, que le permite presentarse y representarse en cada una de sus realizaciones como arte y como teoría.

Si la poesía antigua era real y la moderna ideal, también “en la obra misma se produce, por una parte, su acabado estrictamente formal (de tipo griego), que sigue siendo relativo; pero, por otra parte, queda redimida de su relatividad y elevada al absoluto del arte mediante la crítica y la ironía (de signo moderno)”.[99] Poesía de la poesía es poesía consciente de sí misma. Como se mencionó, la conciencia es forma intensificada de su objeto, por ende la conciencia de la

poesía es poesía. De modo que, en esta conciencia, la forma del poema responde a la unicidad del modelo griego, que posee sus tres géneros naturales, mientras que su contenido crítico, ideal, responde mediante la ironía con la redención de esa relatividad de la forma, supera el formalismo y se eleva a la idea absoluta del arte.

"Ironía y reflexión son las propiedades fundamentales de la forma simbólica de la poesía romántica"[100], según la cita que hace Benjamin de una tesis de 1909 sobre la teoría de la novela en el Romanticismo temprano; pero en la medida en que la reflexión también es el fundamento de la ironía, que implica una distancia entre perspectivas, entonces no se trata de propiedades sino de modos de esa misma forma simbólica. Por lo que habría que distinguir las propiedades de dicha forma en dos instancias: la forma de exposición como tal, cuyo carácter puro sería solamente la expresión de la autolimitación de la reflexión; y la ironía formal, que toma por objeto la forma pura de exposición, y la eleva mediante la reflexión al absoluto.

Entre todas las formas simbólicas, la que contiene una mayor potencia de autolimitación, por su aparente falta de reglas, y una máxima posibilidad de expansión crítica, por incluir su propia teoría, sería entonces la novela, en cuya consistencia se hace patente la reducción del criticismo romántico a su frase paradójica: la idea de la poesía es la prosa. En este punto, diríamos que la idea de la novela es lo novelesco; o bien: la idea de la literatura es la novela.

Ante todo, lo que salta la vista en esa forma es su aparente libertad y carencia de reglas. La novela puede, en efecto, reflejarse a discreción en sí misma, reflejar especularmente desde una posición más elevada, en consideraciones siempre nuevas, cada nivel dado de conciencia. […] porque la novela nunca transgrede su forma, cada una de sus reflexiones puede entenderse como limitada por sí misma, pues lo que la limita no es una forma de exposición conforme a reglas. Esto neutraliza en la novela la forma de exposición, que en ella actúa solo en su pureza, no en su rigor.[101]

De manera que la poesía romántica, que encuentra en la novela su forma suprema, artificial hasta el punto de tener que construirse a cada paso su

limitación, es la idea de la poesía misma. La crítica habrá de ser novelesca también si quiere no alejarse de aquello que la identifica con la obra de arte, ser un medio de la reflexión. Por lo que en última instancia la filosofía debería ser una reflexión sobre la mitología y sobre la poesía, que desde un criticismo trascendental pueda encontrar y abrir paso a la idea del todo (como dijera el ficticio Schelling de la "Conversación": todo objeto expuesto en el lenguaje, si se profundiza lo suficiente, adquiere la forma de la poesía). "En tanto que summa de todo lo poético, la novela es una denominación del absoluto poético".[102] La novela no es un género más, ni el Dichtart romántico uno más, sino que son ideas. No remiten a costumbres ni a la fe, experiencias azarosas y exigencias arbitrarias.

El arte es el continuo de las formas y, según la concepción de los primeros románticos, la novela es la aparición perceptible de ese continuo. Lo es a través de la prosa. La idea de la poesía encuentra su individualidad buscada por Schlegel en la forma de la prosa; los primeros románticos no conocen otra determinación más profunda y apropiada para ella que la de prosa.[103]

En una carta, Novalis escribió:

Si la poesía quiere expandirse, solo puede hacerlo limitándose; contrayéndose, se diría que deja correr su materia inflamable hasta que coagula. Adquiere una apariencia prosaica; sus partes constitutivas no se encuentran en una relación tan estrecha —y tampoco bajo unas leyes rítmicas demasiado severas— y deviene más apta para la representación de lo limitado. Pero sigue siendo poesía, y con ello fiel a las leyes esenciales de su naturaleza; deviene casi un ser orgánico cuyo entero edificio traiciona su procedencia fluida, su naturaleza originariamente elástica, su ilimitación, su disponibilidad universal. Solo la mescolanza de sus miembros carece de reglas; su ordenación, su relación con el todo, es todavía la misma. Cada uno de los estímulos se extiende en todas direcciones. Incluso aquí los miembros se mueven en torno a lo que reposa eternamente, en torno a un todo […].[104]

En cierto modo, la forma prosaica es una manera de la limitación, pero más laxa, más sometida a la reflexión, ya que no le viene dada como regla o como unidad genérica. Sin embargo, como organismo, esa prosa de la poesía sigue estando en relación con un todo, con su totalidad interna, su forma pura y propiamente dicha, y con el todo de la naturaleza, que para el organismo-poema es la idea de la poesía.

Benjamin prosigue citando la correspondencia de Novalis:

Esta poesía dilatada es justamente el supremo problema del escritor poético —un problema que solo puede ser resuelto por aproximación y que pertenece propiamente a la más elevada poesía—. Aquí queda un campo inconmensurable, un territorio infinito en el más auténtico sentido. A aquella poesía superior se la podría llamar poesía del infinito.[105]

Al no disponer de reglas, el escritor poético de la poesía romántica, dilatada hasta la prosa, solo dispone de su ritmo. Habría, según la expresión del mismo Novalis, un "ritmo romántico" que le daría unidad a la aparente dispersión de la prosa. Pero justamente en ese medio prosaico se muestra el medio de reflexión de todas las formas poéticas; en la prosa, todas las formas se disuelven y se concilian como en el origen del mismo medio creativo. Si cada forma surgió por la autolimitación de la reflexión, el despliegue de su reflexividad germinal implicará la resolución de sus límites en la prosa, imagen del discurso interior, imagen también de la comunicación con otros (organismos, formas, sujetos).

Benjamin afirma que la concepción de la idea de la poesía como prosa tiñe toda la filosofía del arte romántica, de igual modo que la novela tiñe toda la poesía moderna. Dicha concepción se relaciona con el procedimiento fundamental de su filosofía, la reflexión, como dialéctica entre el yo y el no-yo que se resuelve en un nivel mayor de autoconciencia y de conocimiento del mundo. En tal sentido, la reflexividad de la idea de poesía como prosa se distancia de las nociones de inspiración o de entusiasmo, puesto que lo prosaico tiende a asumir la apariencia de lo sobrio.

Lo prosaico, donde la reflexión alcanza suprema expresión como principio del arte, es directamente, incluso en el lenguaje ordinario, una designación metafórica de lo sobrio. En tanto que procedimiento pensante y esclarecedor, la reflexión es el opuesto del éxtasis, de la manía de Platón.[106]

No olvidemos que la discusión platónica precisamente, en el Ion, se refería a la imposibilidad de enseñar la poesía como entusiasmo, por lo cual no sería una tekhné, mientras que la sobriedad reflexiva apunta a la formación y a la transmisión. La comunicación, antes que el contagio, está en el horizonte de la idea romántica de la literatura.

Nuevamente Novalis, en su notación íntima, es citado por Benjamin: "¿No es la reflexión sobre sí mismo… consonante por naturaleza?... Canto hacia adentro: mundo interior. Discurso-Prosa-Crítica".[107]De alguna manera, toda la filosofía romántica del arte, en tanto que productividad en movimiento del fragmento reflexivo, estaría esquemáticamente indicada en estas palabras, puesto que la interioridad se refleja y sale de sí, encuentra en el discurso la imagen de su mismo movimiento, se exterioriza en la prosa y vuelve a la autoconciencia en su forma ampliada. Lo consonante por naturaleza es la reflexión del yo sobre sí mismo que ha interiorizado lo ajeno a sí en la forma reflexiva del lenguaje. "La naturaleza genera, el espíritu actúa. Es mucho más cómodo ser hecho que hacerse uno mismo",[108] escribe también Novalis. La naturaleza de este hacer es por consiguiente la reflexión. Testimonio de esta actividad consciente de la obra son ante todo las "secretas intenciones… de las que en el genio… jamás podríamos suponer demasiadas", dice Schlegel. "En tanto que el artista sea presa del entusiasmo se encuentra, respecto a la comunicación, en un estado cuanto menos escasamente liberal".[109] En este fragmento puede verse la postura claramente crítica de la filosofía romántica con respecto a la subjetividad que se desahoga o a la mera expresividad. Si las confesiones pueden ser un ejemplo de la poesía romántica, no lo son por su sinceridad o su apasionamiento, sino porque manifiestan la singularidad de un ingenio a través de la ironía y porque en tales confesiones la vida adquiere la apariencia de un arabesco; vale decir que la forma reflexiona sobre su propio carácter de prosa y así ofrece no solo una representación de una vida sino también la doctrina irónica del arte de vivir.

En este sentido, se plantea el problema de lo enseñable, de la necesidad de un componente didáctico o al menos formativo en la poesía. Por ende, no se trata de

apreciar lo bello ni de su goce. Dice Novalis: “Las obras de arte supremas sencillamente no son susceptibles de ser gozadas: son ideales que solo aproximativamente pueden complacer, y deben hacerlo, pues son imperativos estéticos”.[110] A lo que Benjamin comenta que esta tesis según la cual el arte y sus obras no son esencialmente ni apariciones de la belleza ni manifestaciones de una inmediata exaltación entusiasta, sino un medio de las formas que reposa sobre sí mismo, no ha caído en el olvido desde el Romanticismo, al menos en el espíritu del desarrollo artístico. En esto consiste la base de todo formalismo literario y de todo pensamiento de la literatura que no acate reglas previas ni tampoco se someta a la mera expresividad individual. Flaubert o el simbolismo no dejan de basarse en este medio de las formas del arte que se fundamenta a sí mismo.

De nuevo, si las obras se fundan en su propia autorreflexividad, entonces la crítica solo lleva el germen expansivo que contiene a su realización, a su relación con una idea del todo. La idea de literatura es el verdadero núcleo de las obras auténticas, es decir, criticables. “La tarea de la crítica es el cumplimiento de la obra”.[111] Por ende, la crítica no opina sobre las obras,

no es esencialmente un juicio, la expresión de una opinión sobre una obra. Más bien constituye un producto ocasionado en su origen, ciertamente, por la obra, pero que en su existir es independiente de ésta. Como tal y por principio no puede ser diferenciada de la obra de arte.[112]

Como se decía en la “Conversación”, un verdadero juicio artístico es un factum crítico, esto es: un hecho y un acto. Si bien la crítica revela una evaluación, su intención no se remite a valorar. El valor es el resultado del hecho crítico, como una solución química al cabo de un experimento.

En virtud del concepto de factum, la crítica debe aparecer diferenciada del modo más nítido respecto de la evaluación —en cuanto que mera opinión—. La crítica tiene tan poca necesidad de una motivación como la tiene un experimento, que aquella efectúa de hecho en la obra de arte, en la medida en que despliega su reflexión.[113]

Al desplegar la reflexión en la obra de arte, la crítica permite advertir su autenticidad, que consiste solo en su criticabilidad. Todo lo criticable, en la medida en que hace consciente la reflexión de la obra en la obra, es auténtico. Pero ¿cómo se enfrenta la crítica con lo inauténtico? Simplemente no puede hacerlo. Solo puede caracterizar lo malo mediante la ironía o el silencio. Lo malo no es criticable dado que su comentario no realiza un factum artístico. La crítica de lo auténtico es en sí misma una nueva obra de arte, en tanto que la conciencia de la poesía es también poesía. La crítica no es una microguerra contra lo malo, que sería su parodia salvo por la ironía, sino la potenciación de lo bueno que por sí sola aniquila lo no válido.

Esta estimación de la crítica se basa después de todo en la valoración plenamente positiva de su medio, la prosa. La legitimación de la crítica, que confronta a esta como instancia objetiva de toda producción poética, consiste en su naturaleza prosaica. La crítica es la exposición del núcleo prosaico en cada obra. El concepto de ‘exposición’ es entendido aquí en el sentido químico, como producción de una materia a través de un determinado proceso al que quedan sometidas diversas sustancias.[114]

Pero incluso podría decirse que, en cuanto se eleva a un nivel mayor de reflexividad, puesto que su autolimitación en la prosa filosófica requiere a cada momento una mayor conciencia de la forma de exposición y una capacidad de abarcar y relacionar otras obras que se ve incrementada por la mezcla de formas, la crítica estaría cumpliendo la idea del arte, su absoluto, en mayor medida que el poema. Esto sería un error, puesto que no hay jerarquía entre obras, todas y cada una, al ser núcleos de reflexión, se disuelven y se sustentan en el absoluto, la reflexividad infinita del pensamiento, que solo por momentos los románticos llegan a identificar con la reflexividad infinita del lenguaje.

La lengua sin embargo, en Schelling, como primera y única obra de arte de la naturaleza, artificio y alegoría del todo pero no producida por el hombre, no deja de reflejarse en la forma sin límites aparentes de la prosa, cuya unidad se adquiere a partir de la delimitación de su objeto. El objeto de la crítica es la obra,

pero la crítica auténtica no se diferencia de una obra. Luego, el objeto de la prosa es el poema, pero también el objeto del poema es la prosa, la reflexión crítica que le diera forma. Y en el sentido en que la poesía universal progresiva se representa en la forma suprema de la novela, el objeto de la prosa novelesca es el poema, así como el objeto de la poesía lírica es la vida rítmica, hacia la cual se inclina con sobriedad reflexiva la narración.

Lo prosaico es comprendido por la crítica en sus dos significados: en su sentido propio, en su forma de expresión, tal como se manifiesta de hecho en el discurso sin ataduras; y en su sentido impropio, por su objeto, que constituye la eternamente sobria consistencia de la obra.[115]

Pero Benjamin señalará que los románticos estiman paradójicamente la crítica por encima de las obras, en virtud de su concepción metafísica de la reflexión y de la idea del arte.

En el arte romántico, la crítica no solo es posible y necesaria, sino que en su teoría estética se da ineludiblemente la paradoja de una superior estimación de la crítica con respecto a la obra. Los románticos no poseen, ni siquiera en sus críticas, conciencia alguna del rango que ocupa el poeta sobre el reseñador.[116]

La superioridad de la lírica, única forma que apenas admite cambios entre la literatura antigua y la moderna o romántica, por contraste con los notorios desplazamientos en los casos de los modos dramático y narrativo, solo se hace evidente en aquel romántico que no llegó más que a esbozar su pensamiento pero que fue el único que llevó a cabo la novela y los poemas de objeto antiguo y de lenguaje moderno, otra vez Hölderlin. En cambio, para el círculo teórico de Jena, “la absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, constituían en su opinión el supremo cometido. Este puede quedar bien expresado en una imagen: la chispa del deslumbramiento en la obra. Este deslumbramiento —la sobria luz— extingue la pluralidad de las obras. Es la idea”.[117] De tal modo, la liberalidad de la crítica, que eleva reflexivamente la poesía a su medio absoluto,

en tanto que incremento de la conciencia de la poesía, sería superior a la obra criticada. Salvo que la poesía romántica, por su mayor necesidad de autolimitación, es también su autoconciencia. No cabría distinguir, en la autenticidad de su reflexión, obra y crítica, poema y prosa. Hablar de jerarquía entre poema y crítica equivaldría a establecerla entre las obras. Pero la crítica es poesía o no es nada, y el poema solo revela su validez en tanto que sea criticable, universalizable, por medio de la prosa.

A partir de allí se funda una dialéctica secreta, aunque persistente, entre prosa y poesía, entre novela y poema, que dejará huellas en las tendencias musicales de la narrativa posterior, así como en las tendencias filosóficas de toda lírica por venir.

1. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 358.

2. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 358.

3. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 359.

4. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 360.

5. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 360.

6. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 368.

7. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 368.

8. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 373.

9. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 377.

10. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 379.

11. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 380.

12. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 381.

13. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 381.

14. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 385.

15. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 386.

16. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 386.

17. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 387.

18. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 238.

19. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 392.

20. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 394.

21. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 397.

22. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 399.

23. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 401.

24. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 403.

25. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 404.

26. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 404.

27. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 405.

28. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 406.

29. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 407.

30. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 407.

31. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 407.

32. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 407.

33. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 410.

34. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 410-411.

35. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 419.

36. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 419.

37. Schlegel, “Conversación sobre la poesía”, 421.

38. Peter Szondi, Poética y filosofía de la historia II (Madrid: Antonio Machado

Libros, 2005), 82.

39. Szondi, Poética y filosofía , 86.

40. Szondi, Poética y filosofía , 87.

41. Szondi, Poética y filosofía , 90.

42. Szondi, Poética y filosofía , 90.

43. Szondi, Poética y filosofía , 91.

44. Szondi, Poética y filosofía , 94-95.

45. Szondi, Poética y filosofía , 95.

46. Szondi, Poética y filosofía , 96.

47. Szondi, Poética y filosofía , 98.

48. Szondi, Poética y filosofía , 102.

49. Szondi, Poética y filosofía , 104.

50. Szondi, Poética y filosofía , 106.

51. Szondi, Poética y filosofía , 106.

52. Szondi, Poética y filosofía , 106.

53. Szondi, Poética y filosofía , 106.

54. Szondi, Poética y filosofía , 109.

55. Szondi, Poética y filosofía , 109.

56. Szondi, Poética y filosofía , 100-111.

57. Szondi, Poética y filosofía , 111.

58. Szondi, Poética y filosofía , 115.

59. Szondi, Poética y filosofía , 117.

60. Szondi, Poética y filosofía , 118.

61. Walter Benjamin, El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán (Barcelona: Península, 2000), 98.

62. Friedrich Schlegel, Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad (Barcelona: Marbot, 2009), 81-83.

63. Benjamin, El concepto , 101.

64. Benjamin, El concepto , 101.

65. Benjamin, El concepto , 103.

66. Benjamin, El concepto , 105.

67. Benjamin, El concepto , 105.

68. Benjamin, El concepto , 105.

69. Benjamin, El concepto , 105.

70. Benjamin, El concepto , 108.

71. Benjamin, El concepto , 111.

72. Benjamin, El concepto , 111.

73. Benjamin, El concepto , 112.

74. Benjamin, El concepto , 113.

75. Benjamin, El concepto , 144-115.

76. Benjamin, El concepto , 115.

77. Benjamin, El concepto , 115-116.

78. Benjamin, El concepto , 117.

79. Benjamin, El concepto , 117.

80. Benjamin, El concepto , 117-118.

81. Benjamin, El concepto , 118.

82. Benjamin, El concepto , 118.

83. Benjamin, El concepto , 119.

84. Benjamin, El concepto , 119.

85. Benjamin, El concepto , 120.

86. Benjamin, El concepto , 122-123.

87. Benjamin, El concepto , 124.

88. Benjamin, El concepto , 125.

89. Benjamin, El concepto , 125.

90. Benjamin, El concepto , 126.

91. Benjamin, El concepto , 127.

92. Benjamin, El concepto , 129.

93. Benjamin, El concepto , 130.

94. Benjamin, El concepto , 132.

95. Benjamin, El concepto , 133.

96. Benjamin, El concepto , 133.

97. Benjamin, El concepto , 134.

98. Benjamin, El concepto , 137.

99. Benjamin, El concepto , 138.

100. Benjamin, El concepto , 140.

101. Benjamin, El concepto , 141.

102. Benjamin, El concepto , 142-143.

103. Benjamin, El concepto , 143.

104. Benjamin, El concepto , 144.

105. Benjamin, El concepto , 145.

106. Benjamin, El concepto , 147.

107. Benjamin, El concepto , 147-148.

108. Benjamin, El concepto , 149.

109. Benjamin, El concepto , 149.

110. Benjamin, El concepto , 150-151.

111. Benjamin, El concepto , 152.

112. Benjamin, El concepto , 152.

113. Benjamin, El concepto , 153.

114. Benjamin, El concepto , 153-154.

115. Benjamin, El concepto , 154.

116. Benjamin, El concepto , 166.

117. Benjamin, El concepto , 166.

Nietzsche: arte, verdad y tragedia

I

Nos proponemos desarrollar algo así como una posición estética de Nietzsche. Aunque es difícil saber si Nietzsche asumió frente al arte una postura tan decididamente filosófica. En primer lugar, nada estuvo nunca tan lejos de él como la actitud contemplativa. La idea estética del arte, basada en el juicio, en el gusto del espectador, le parecía tan ajena a la práctica artística como el simple desdén. Tanto en sus entusiastas comienzos de glorificación de la música, cuando anhelaba el retorno de un arte sagrado, que contuviera toda clase de prácticas, como en sus meditaciones maduras, cuando intenta desglosar los malentendidos que se esconden en las consideraciones estéticas y también en las metas científicas, lo que le interesa es el punto de vista del artista. ¿Por qué éste hace lo que hace? Si se sacrifica a sí mismo por el arte, se consagra a un ideal ascético, arruina la fuerza vital que hacía brillar sus obras y todo se tiñe de un tono lóbrego. Si goza simplemente de sus productos, quizás se reblandezca, se entregue a un hedonismo sensible que al final incida en lo que hace, lo llene de molicie y de un vago enternecimiento.

Trataremos entonces de explicarlo de manera cronológicamente invertida, comenzando por una obra tardía, La genealogía de la moral, y en dirección a los descubrimientos juveniles, con notas de arrepentimiento pero que no dejaban de resaltar la originalidad de aquellas revelaciones. Aunque el tercer tratado de la "genealogía" sea una crítica del ideal sacerdotal, de su invitación al sacrificio, su costado pastoral, su actitud de reacción al dolor más que de afirmación de la vida, allí se empieza por una discusión contra un arte sacerdotal, ascético, lejano. El arte también puede ser una meta, un proyecto y su ejercicio incurrir en el ascetismo. Claro que, por momentos, el artista se abstiene de cosas de la vida para dar lugar a la obra, para hacerle tiempo al surgimiento de algo, pero entre castidad y sensualidad no debería haber una antinomia sino tal vez una contradicción dinámica, un aliciente, una tentación para existir, como arte y como vida.

Ahora bien ¿para quién se realiza el arte? ¿Para un público? ¿Para mostrarles a los que tienen sus metas meramente alimenticias que hay otro mundo? ¿Acaso el

arte sería entonces un calmante? ¿O bien se trataría de un acelerador de las pasiones que se encuentran adormecidas en el trabajo diario? El artista debería estar más allá de estas metas (o más acá de la idea de una meta), reírse en un abandono hasta del arte mismo, sostiene Nietzsche recriminando las castidades y purezas del último Wagner. Así, de una sensualidad que se pretendía redimir, de lo trágico vuelto a llamar desde su olvido antiguo, se habría pasado al refugio del cristianismo, a la salvación del alma.

Nietzsche dirá entonces que tampoco es preciso tomarse tan en serio al artista, o bien que es preciso separar un poco la obra de esa vida que, como toda existencia humana, estará colmada de contradicciones, explosiones y recaídas, entusiasmos y resentimientos. Después de todo, él solo es la condición preliminar de su obra, el terreno en donde crece, sin olvidar el abono y el excremento para fertilizar. Para captar la obra, muchas veces habría que olvidarse justamente de ese suelo. Pero la contigüidad entre el artista y la obra no debe ser sobrevaluada. Sobre todo por parte del que produce arte, que cree ser él mismo lo que él pudo representar, lo que puede imaginar o expresar. Nietzsche afirma: si así fuera, no lo podría representar.

Un artista perfecto y total está apartado, por toda la eternidad, de lo “real”, de lo efectivo; se comprende, por otra parte, que a veces pueda sentirse cansado hasta la desesperación de esa eterna ‘irrealidad’ y falsedad en su más íntimo existir —y que entonces haga el intento de irrumpir de golpe en lo que justo a él le está más prohibido, en lo real; que haga el intento de ser real—.[1]

Para lo cual, tiene que despedirse de su arte, quizás con un paso de comedia, porque en el fondo sabe que no hay otro mundo, otra realidad, y solo busca deshacerse de la ambigüedad de aquello que lo aparta de lo representado. Representar la representación, tal es el último lema del artista; pero fracasará si no advierte al mismo tiempo el carácter farsesco de esa duplicación, si se toma en serio una fe en algo más allá de la representación, entonces se vuelve sombríamente schopenhaueriano, según el adjetivo de Nietzsche, que en su juventud había logrado sin embargo encontrar un elemento danzante y vivaz incluso bajo esa luz mortecina.

¿Qué significan entonces los ideales ascéticos?, pregunta Nietzsche. Y luego del rodeo wagneriano, dice que no significarían nada para el artista, o bien demasiadas cosas. Sacrificarse por la obra no es la única manera de ese ideal, también aparecen las metas, los intentos de enseñar algo. Pero más allá de los momentos ascéticos en el artista, sus ideales muchas veces están subordinados a metas ajenas. Una moral, una filosofía, una religión dictan a los artistas sus imperativos, les suministran su defensa y protección, y en su honor, por el mecenazgo recibido, el arte se atreve a sostener ideales ascéticos. Ahora bien, el filósofo defiende por sí mismo ideales ascéticos, Schopenhauer lo hacía. Y en él se podía encontrar el ensalzamiento del arte como médium metafísico, e incluso la música como un arte no representativo que comunicaría con el fundamento, en el lenguaje de la voluntad, brotando directamente del "abismo", entrecomilla sarcásticamente Nietzsche. Y si la música provenía de tal absoluto, de pronto el músico sube de precio, el artista puede ser su profeta. Toda idea de inspiración ultramundana puede convertir al artista pues en sacerdote, oráculo de lo que no es representación, ventrílocuo de lo divino, teléfono del más allá. Y si transmite un contenido metafísico, no es de extrañar que el artista proponga, en busca de lo no sensual y no del todo fenoménico, ideales ascéticos: ¡Abandonen esta vida de ilusión, déjense arrebatar por la revelación ínsita en mis obras, sostengan una vida con metas estéticas que no responden a la representación de la apariencia física!

Estos llamados, sin embargo, son una imposición filosófica en el mundo práctico del arte, justo cuando parecía desprenderse de los mandatos de patrones, papas y grandes señores. Enfrentado a su suerte de sentido liberal, como proveedor de algo que no sirve para nada, el artista se refugió en ese imperativo filosófico. O sea: darle a lo que no sirve un valor más allá de toda utilidad. Se trata de una nueva soberanía. Sin embargo, el gran error kantiano, que Schopenhauer en cierto modo traduce mal, está en que la experiencia artística a la que se atribuye dicho valor no es auténticamente una experiencia profunda, un arrebato, un goce de los productos del arte. En primer término, la apreciación estética, la disciplina de la filosofía llamada "estética", desconoce por principio la experiencia del artista. Su postura, el juicio, está en el lugar del espectador. Este, como una variante del conocedor científico, se reviste de impersonalidad y de aspiraciones a la validez universal. Si lo bello debe ser juzgado así para todos y por todos, entonces habrá que vaciarlo de su contenido idiosincrásico, su particularidad, decretando incluso que no ofrece alicientes para el interés, y que excluye la sensualidad. Así, Nietzsche objetará el punto de partida de la estética: que lo bello agrade desinteresadamente, en tanto que punto de vista de un espectador

desapasionado. Nada de “apetitos, sorpresas, embriagueces” para ese espectador kantiano. Hay que compararlo con el goce de un artista, un verdadero “espectador”, como Stendhal cuando dice que lo bello es “una promesa de felicidad”. Se refuta pues el desinterés, una promesa me llama, me interesa, me ofrece al menos la felicidad bajo la forma de su representación llena de alicientes. Nietzsche suelta la broma contra Schopenhauer, quien entendió el desinterés kantiano como una suspensión del interés sexual, puesto que tal es la manera en que la voluntad de vida se le impone a la conciencia individual para forzarlo a la reproducción. En tal sentido, el juicio desinteresado lo es a tal punto que incluso permite ver sin interés estatuas de mujeres desnudas y de hombres desnudos. Sobre la imposibilidad de juzgar la belleza física del cuerpo solo hay que revisar las paradojas de Kant sobre el ideal de belleza, sobre la imposibilidad de que se hagan al respecto juicios estéticos puros y sobre el problema de los signos espirituales en el rostro humano, que no puede reducirse a su forma pura, etc.

Por supuesto, con respecto a la representación sensual o sensible de la belleza, los artistas tendrán otra actitud. El ejemplo de Nietzsche es el mítico Pigmalión. A su interés en la famosa estatua no puede denominárselo “antiestético”. Por su parte, Schopenhauer sobreinterpreta lo que en Kant habría significado “desinteresadamente”. La contemplación estética sería pues, como se acaba de mencionar, una especie de contraveneno para el interés sexual, por lo cual liberaría de la “voluntad” que hace desear. Nietzsche le asesta una nueva ironía a su maestro de juventud, librescamente hablando, puesto que tal liberación de la voluntad también sería una filosofía de joven veinteañero, demasiado aprisionado en el tipo de interés propio de su edad. El arte permitiría escapar schopenhauerianamente del asedio del querer, el trabajo forzado del deseo, haría que se detuviera la rueda de Ixión y que Sísifo dejara de aspirar a la elevación de la piedra rodante. Es el instante de la contemplación estética el que suspende el tiempo reiterado e incesante del vivir. Pero lo único que describe Schopenhauer, según Nietzsche, es el efecto calmante de lo bello, un arte farmacéutico, nada más. Stendhal destaca otro efecto de lo bello: “lo bello promete la felicidad”, repite Nietzsche, “a él le parece que lo que de verdad acontece es precisamente la excitación de la voluntad (‘del interés’) por lo bello”.[2] Y en el caso de Schopenhauer también cabe preguntar si el interés en escapar de la tortura del querer no es también un motivo nada desinteresado para contemplar lo bello. Y tal vez al filósofo le interesa más encontrarle un bien al arte, le interese lo bello más que el entusiasmo y el goce del arte. Se trata más bien de escapar de la sensualidad, de tal manera que la contemplación estética, como la especulación

filosófica, serviría para el ascetismo de luchar contra los placeres sensibles que hacen desear. Esto tiene que ver con el tipo del filósofo, que busca las condiciones óptimas para su modo de vida, para la meditación. De igual modo, el artista también quiere eso, el estado óptimo, su camino "hacia el poder, hacia la acción, hacia el más poderoso hacer",[3] aun cuando tal optimización no encamine a la felicidad, sino que sea un estado en beneficio del hecho, de las obras. El filósofo tiene su ascetismo, más bien solitario, que pone el mundo entre paréntesis, que para hacer surgir la potencia del pensamiento busca la suspensión del tiempo, de su diferenciación. El artista quiere suspender las metas en el mismo momento en que se le imponen como deseo de obra. Sin embargo, el ascetismo no le es propio, solo es otra representación y más que nada sería una interpretación de las obras, que el mismo artista puede hacer tal vez a posteriori, après coup. Puede creer en la importancia histórica de sus hechos, en la transformación de tal o cual género artístico por su obra, dado lo cual no le parecerá mal sacrificar el placer de vivir para hacerse esa imagen de sí. Pero esto es solo momentáneo en el artista, salvo que se convierta definitivamente en filólogo y se entregue al ideal del saber, a los hitos y mojones salientes de una ciencia histórica. "Dejar su marca" es el ideal ascético del artista, pero a destiempo; mientras crea, en su estado óptimo, no le importa nada más que lo que está haciendo, aunque nunca sea contemplado, aunque deba pasar desapercibido. El instante anula en la creación ese fulgor lejano del ideal, el ascetismo.

"Una vida ascética es una autocontradicción", dice Nietzsche,[4] porque la tarea ascética se destila en un producto sensible y luego el resto del tiempo es lujo, calma y placer, al menos en una vida de artista. Al artista no le queda bien el hábito sacerdotal, de guía, de médico de almas, que todavía el filósofo tiene que sacarse de encima. Tampoco le cabe la pureza del conocimiento; el ojo del artista está siempre en perspectiva, no quiere ser objetivo ni impersonal. Lo que sabe no tiene en el horizonte un progreso transindividual, puesto que el artista no quiere ser otro ni estar en otro cuerpo. Aun en el error de creerse lo mismo que su obra, lo que hace indica una autoafirmación, incluso si la fuente de ella es una herida o fisura en el yo del artista; para él, lo otro es un impulso para afirmarse, para seguir. Aunque el arte no sea un agente adormecedor, como la actividad maquinal, el trabajo, que alivian la conciencia al darle siempre un mismo objeto, al ocuparla con su hacer. En tal sentido, el arte no brindaría alivio, ni al artista ni al espectador. Su parte de embriagante, su droga, no impera a tal punto en las obras como para no percibir su aspecto constructivo, lo nuevo de su composición, la singularidad que no permite el sueño, que intensifica más bien la

sensación de lo que en la vida falta, la promesa.

Nietzsche dirá que el ideal ascético ha corrompido el gusto. Pero lo importante no es lo que ha realizado sino lo que significa. También el químico, el arquitecto, el historiador tendrán su significado ascético. La ciencia ocupa ahora ese lugar sacerdotal; el fervor, el amor, el sufrimiento se dedican a una ciencia, sacrificando la individualidad a esa forma de ascesis, un mero trabajo. Un científico es un creyente, su fe es signo de que allí se esconde una ilusión, pero además es un fantasma que no promete nada. La verdad, que parece ponerse más allá del arte, no es más que un objeto de fe, por ende la ilusión de una clase nueva, los que creen no tener dioses. “Desde el instante en que la fe en Dios del ideal ascético es negada, hay también un nuevo problema: el del valor de la verdad”.[5] Esta ascética voluntad de verdad necesita una crítica, se debe cuestionar el valor de la verdad (¿para qué se usa? ¿Quién la encamina? ¿Qué la hizo existir?) por medio de un experimento. Antes de esta crítica de perspectivas, el arte se concebía como el reino de la ilusión donde todo es apariencia. Era la crítica no argumentativa de la verdad, por paralelismo de existencia. “El arte, en el que precisamente la mentira se santifica, y la voluntad de engaño tiene a su favor la buena conciencia, se opone al ideal ascético mucho más radicalmente que la ciencia”.[6] Para terminar, quisiéramos señalar que este texto tardío no deja de presentar coincidencias con tempranas críticas de la verdad. Ya que incluso en el prólogo autocrítico al libro sobre la tragedia se rescata en su intención la crítica de la ciencia desde el arte, el cuestionamiento del arte desde la vida. Y en un texto inédito del que hablaremos a continuación, se radicaliza la crítica de la verdad a partir del origen artístico del lenguaje y de los conceptos.

II

Esperamos que no haya parecido confusa la presentación del tratado sobre los ideales ascéticos. No tiene un carácter sistemático, pero diríamos que contiene una progresión: comienza por la denuncia de las imposturas sacrificiales o proféticas en el arte, que sin embargo no acepta la limpia solución de su autonomía (su carácter de promesa, el interés del artista, apunta a una experiencia intensa, no desinteresada); luego encuentra en el origen de tales imposturas la comunicación de un mensaje ascético que viene de la filosofía, del aspecto sacerdotal de la filosofía, que a su vez es una herencia religiosa; así, filosofía y religión habrían enarbolado una verdad, una guía, un remedio, que asume la forma del ideal ascético ("sacrifíquense hoy, y lo mejor les será dado"); por último, el ateísmo cientificista, donde la verdad ya no necesita de Dios para ser objeto de fe, representaría la máxima depuración de esos ideales (el progreso, la historia, la nación, etc.).

¿Qué papel juega el arte en la crítica necesaria de la verdad, o más bien de la voluntad de verdad? Porque lo que persiste es el querer algo, la voluntad de creer. Frente a lo cual el arte, apariencia de la apariencia, que no se da por verdadero, sería más verdadero, un engaño abiertamente ofrecido como ilusión para fines que en general no resultan acumulativos. En un texto muy conocido, publicado póstumamente pero escrito antes de que cumpliera 30 años, Nietzsche se pregunta por el problema de la verdad, por cómo algo que se considera verdad pudo llegar a tal consideración. La cosa empieza de muy atrás, con el surgimiento del animal humano. Pero así como surgió, desaparecerá, y del paso de unos cuerpos más o menos inteligentes por un planeta perdido en el universo no quedaría ni una huella. Esto es una fábula, aunque la ciencia puede predecirlo como si fuese verdad. La mente humana, o sus capacidades habrían sido y son una excepción fugaz en la historia de la naturaleza; o sea: la importancia de la mente humana está en su poseedor, solo para él resulta relevante, tal vez imprescindible. Nietzsche despliega entonces una serie de microfábulas, con otros animales para los cuales la importancia está en otro lugar, en ellos mismos por principio, en una forma de supervivencia.

El mosquito que se cree importante, ya que desde su punto de vista en él reside el centro volador del mundo, y si tuviera conciencia se hincharía de orgullo, casi como el filósofo cuando piensa en el hombre, en sí mismo como su ejemplo, y "cree que de todas partes los ojos del universo observan telescópicamente su acción y su pensamiento".[7] Pero en otros animales no se da la conciencia y diría que su sensación de importancia es simplemente natural. Mientras que el conocimiento engaña sobre el valor de la propia existencia y se extiende como un velo sobre todas las cosas. Como instrumento, el intelecto sería un medio de autoconservación, cuya principal fuerza radica en el disimulo. Sin cuernos, sin dientes, la debilidad humana lucha por su existencia con base en la simulación. De allí que parezca incomprensible la aparición de un instinto de verdad. ¿Qué podría saber el hombre, perdido entre formas, tecleando con la punta de sus dedos en las sensaciones, destinado a recibir estímulos que apenas rozan la superficie de las cosas? Pero sobre todo la cuestión sería preguntarse qué sabe este animal consciente sobre sí mismo. Su propio pensamiento le oculta naturalmente todo lo que pasa en su cuerpo: sangre, intestinos, ritmos de bombas y filtros de carne. Si quisiéramos mirar por el agujero de la cerradura lo que pasa afuera del cuarto de la conciencia, habría un abismo: pura insaciabilidad, búsqueda de satisfacción —imposible— pero constante, deseos de muerte. La conciencia que piensa está como cabalgando en sueños sobre el lomo de un tigre, según el bestiario de Nietzsche.

Digamos que la superación del disimulo, herramienta individual, se da en el estado gregario, cuando se necesita un cierto acuerdo, una suerte de tratado de paz que suspenda la guerra de todos contra todos. Entonces se fija lo que se llamará "verdad", se designan las cosas de una manera "válida y obligatoria y las leyes del lenguaje facilitan las primeras leyes de la verdad";[8] entonces aparece el contraste entre verdad y mentira. El mentiroso usará los nombres engañosamente y si es perjudicial será desterrado, se lo excluirá. Anota Nietzsche: "los hombres no huyen tanto del ser engañados como de ser perjudicados por la mentira".[9] No es la ilusión en sí el problema, sino el perjuicio que puede provocar. Y de la verdad se quieren sus consecuencias agradables. Si una verdad es perjudicial o destructiva, como la nada del sentido de la existencia, se asume ante ella una cierta hostilidad. En este orden, como se trata en principio de designaciones y de reglas de lenguaje, cabe preguntarse por su adecuación a las cosas. Aquí se pone de manifiesto el carácter primitivamente ilusorio de toda verdad; en tanto que se arma sobre las palabras.

¿Qué son las palabras? ¿Pueden coincidir con las cosas que nombran? Solo por

convención, claro, o sea por un arbitrio más o menos violento que impuso sus funciones. Solamente por su capacidad de olvido el hombre puede creer que posee una verdad en tanto que adecuación. “¿Qué es una palabra?”, nos pregunta Nietzsche. Su respuesta es el núcleo de una tesis: que la verdad y la mentira se definen por su función, que no se dan de una vez, y que de alguna manera esconden cómo llegaron a ser tal verdad o tal ley. La palabra, simple reproducción sonora de una excitación nerviosa, simple imitación sonora de otra sonoridad que la costumbre, el aprendizaje, el beneficio y el perjuicio asocian a la cosa que designa, no puede relacionarse “en verdad” con lo designado. La “cosa en sí” es inasequible, incluso para el que inventa el lenguaje. El padre Kant y el abuelo Platón vienen a reiterar sus paradojas, solo que en este caso no habrá una solución verdadera, ni en el sujeto que conoce con base en reglas —¿de dónde saldrían, si no del lenguaje? — ni en el ser absoluto e inmodificable que es la ilusión del animal fugaz basada en la repetición de sus palabras. Tal repetición de palabras, fijadas como conceptos, implica el olvido de su origen, el origen metafórico de todo el lenguaje. Un fantástico nominador o creador del lenguaje se dedica a las metáforas más arbitrarias entre esferas incomunicables. “Primero trasponer una excitación nerviosa a una imagen: primera metáfora. Nueva transformación de la imagen en un sonido articulado: segunda metáfora. Y en cada caso, salto completo de una esfera a otra totalmente nueva y distinta”.[10] Si hablamos de algo, no aludimos entonces a su referente, sino a una figuración, que además no responde a un proceso lógico. Entre las metáforas no hay un armazón que las explique a todas: o bien el aspecto sinuoso, o bien el brillo, o bien el chistido de su rumor se pueden llamar serpiente, luciérnaga o cigarra. Y este movimiento originario e incesante, de nervio a imagen y a sonido, será el único material del pensamiento, “en el cual y con el cual trabajará y construirá más adelante el hombre de la verdad, el investigador”.[11] Aunque no sea una total locura, puesto que las metáforas juegan entre sí, y las proposiciones pueden obligarlas a fijarse, normalizarlas, este material no procede en absoluto de la esencia de las cosas.

Nietzsche se toma un respiro. ¿No hay algo más duradero que los nombres, siempre metafóricos o inexplicados? ¿No se construye acaso la verdad con conceptos? Se trata de una vorágine febril, pero que adquiere la apariencia de lo fijado. Habrá que disculpar la velocidad de los argumentos, sencillamente siguen la lógica de la anotación, su tipo de demostración que no descarta el fervor y el énfasis. La palabra se convierte de inmediato en concepto puesto que no sirve solamente para la vivencia única, original, sino para una clase, incluso como recuerdo de la vivencia. Esas experiencias más o menos análogas nunca son

idénticas, por lo tanto, cada palabra se debe adaptar a una cantidad de casos y tiene que igualar lingüísticamente lo que es sensorialmente desigual. A medida que se hace costumbre este uso igualador, casi enseguida, la palabra en cuestión clasifica una serie de casos, es al fin y al cabo un concepto que abarca un conjunto. Pero, aunque las hojas sean desiguales, en su concepto no se describirán las diferencias, las unicidades, sino una forma común, la “hoja”, que prescinde de las diferencias y olvida los rasgos diferenciales. Esta representación de la “hoja” no describe ninguna hoja, es una suerte de forma original, como si cada hoja real fuese una deformación, un coloreado de muchas hojas, ninguna de las cuales es la “hoja”. Así el concepto se sustancializa y se sugiere que el concepto conoce algo más que los casos singulares, dado que puede englobarlos en su representación como variantes:

La omisión de los rasgos individuales y reales nos proporciona el concepto y también la forma, mientras que la naturaleza no conoce ni formas ni conceptos, ni por tanto géneros, sino solo una X que nos resulta inaccesible e indefinible.[12]

La relación incluso entre clase y caso, entre género e individuo es una operación antropomórfica, aunque también sería indemostrable decir que no existe algo así como la especie y el individuo. Las capacidades conceptuales y metafóricas parecieran lo suficientemente difundidas entre los animales que hablan como para sostener que pertenecen a un conjunto. Pero definir al hombre por su lenguaje tiene más o menos la misma consistencia que definir a la araña por su tela, a la abeja por su cera y su miel. No puede hacer otra cosa, segrega su definición y luego pretende definirse por los objetos generados; segrega una red de representaciones y luego encuentra su esencia en la remisión mutua de sus hilos.

La verdad tiene que ver con esta trama de conceptos, relaciones, abstracciones, cuyo origen caótico se reprime para que puedan aparecer como definiciones y conocimiento. La misma definición de verdad es una figura, una constelación, un aglomerado de trasposiciones que en algún momento se han fijado. “¿Qué es la verdad?”, pregunta Nietzsche. Y es célebre la respuesta:

Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en una palabra, un conjunto de relaciones humanas que, elevadas, traspuestas y adornadas poética y retóricamente, tras largo uso el pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas ya utilizadas que han perdido su fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora entran en consideración como metal, no como tales monedas.[13]

Se trata pues de metáforas cuyo origen se ha olvidado y que ya la comunidad considera firmes, obligatorias. La metáfora principal de esta definición son las monedas gastadas, sin efigie, que se vuelven metal, respaldo metálico, como si el oro fuese en verdad el fundamento del valor. Decir la verdad será pues emplear las metáforas usuales o bien mentir gregariamente, de acuerdo a una convención fijada. Esta mentira gregaria o uso supuestamente veraz de metáforas normalizadas otorgan el sentimiento de verdad, que se basa en el olvido de la ilusión de origen, en la creencia en la fijación de las metáforas. Así, de manera inconsciente surge una especie de instinto de verdad. Lo que está ligado además a la posibilidad de separar intuiciones y sensaciones de las generalizaciones, de los conceptos que permiten designar clases de impresiones. De la capacidad lingüística del hombre se deriva su capacidad de fabricar conceptos. Esto es: disolver las metáforas intuitivas en un esquema, que una imagen sea un concepto. Con tales esquemas se puede construir un orden jerárquico, cosa que no era posible con las metáforas. Se instaura un mundo nuevo de leyes, subordinaciones, determinaciones, límites, contrapuesto al mundo intuitivo de las primeras impresiones. Entonces también el mundo de esquemas, basado en la repetición y en la norma, parece más firme, más general, más útil. Su origen y su lógica se asemejan a la matemática, se trata de pequeñas cuadrículas que parcelan las posibilidades de una experiencia transmisible. Porque la metáfora intuitiva era individual y no tiene punto de comparación. Parece difícil de creer que ese edificio clasificatorio (hecho de palabras, sin embargo) sea todavía y siempre el residuo de una metáfora. De manera que “la trasposición artística de un estímulo nervioso a imágenes”[14] sería el antepasado de cualquier concepto. Pero la verdad consiste en utilizar esos dados móviles en proposiciones correctas, con base en el esquema fijado. Aun cuando la bóveda conceptual esté edificada sobre cimientos móviles, un edificio construido sobre el agua. La construcción tendrá la firmeza y la elasticidad de la telaraña, resistente al agua y al viento. Y el hombre, otra vez en relación con animales que no podría explicar,

se parece en esto a la araña más que a la abeja, porque esta última construye su panal con cera que extrae de la naturaleza, mientras que en su caso se trata de basarse en conceptos que tiene que segregar por sí mismo. No se trata además tanto de una búsqueda de la verdad o del conocimiento del mundo: la fabricación del concepto coincide a priori con su finalidad. Si se define el concepto “hoja” y luego vemos que coincide en general con las hojas existentes, obviamente se produce la tautología antropomórfica, se advierte la coincidencia de los nombres humanos con la percepción humana de la asimilación de las cosas, olvidando la calidad metafórica de sus conceptos.

Solo olvidando ese mundo primitivo de metáforas, solo por el endurecimiento y la cristalización de una ardiente oleada primordial de una masa de imágenes que surgen de la capacidad originaria de la imaginación humana, solo por la fe invencible en que este sol, esta ventana, esta mesa son una verdad en sí, en una palabra, solo por olvidarse en tanto que sujeto y precisamente en cuanto sujeto de la creación artística, puede el hombre vivir con cierto reposo, seguridad y consecuencia: si pudiera salir por un solo momento de las paredes de la prisión de esta creencia, desaparecería inmediatamente su “conciencia de sí”.[15]

De alguna manera, sería imposible la conciencia de una identidad, la reiteración del centro fijo de las sensaciones, si solo se viviera en la oleada primordial de la masa de imágenes. Pero ese olvido y ese esquematismo no corresponden en sí más que a su mismo proceso de fijación. El animal percibe un mundo totalmente distinto, pero esta diferencia solo comprueba que es imposible decidir cuál es la percepción correcta, adecuada de las cosas. Sucede que en el fondo es absurdo decir que un objeto se expresa adecuadamente en un sujeto. Entre las cosas y la conciencia, incluso entre las impresiones y las metáforas humanas, no hay comunicación posible. Sujeto y objeto son esferas totalmente dispares, que no están en relación de causalidad ni de correspondencia. A lo sumo, dice Nietzsche, se trata de un comportamiento estético, una trasposición indicial. Dado tal estímulo o impresión se produce su traducción balbuceante en la conciencia. Por eso se inventa una esfera intermedia, ambigua y sospechosa, que se indica con la palabra “fenómeno”. Aunque justamente el mundo empírico, lo percibido, está muy lejos de las cosas. La repetición de sensaciones impone la idea de causalidad o establece las designaciones.

La misma relación de una excitación nerviosa con la imagen producida no es de por sí necesaria, pero si la misma imagen se reproduce millones de veces y es transmitida hereditariamente a través de muchas generaciones de hombres y, finalmente, aparece cada vez en toda la humanidad como consecuencia del mismo motivo, entonces termina adquiriendo para los hombres el mismo sentido que si fuera la única imagen necesaria y si la relación existente entre la primitiva excitación nerviosa y la imagen producida fuera rigurosamente de tipo causal; lo mismo que un sueño, eternamente repetido, que sería percibido y juzgado totalmente como realidad.[16]

Se trata pues de un endurecimiento de la metáfora, que se vuelve rígida y cuya autoridad y necesidad no están garantizadas por nada más que su repetición. De igual modo, las así llamadas leyes de la naturaleza se basan en la regularidad de las percepciones pero sobre todo en el espacio y el tiempo, que permiten su formulación abstracta; solo que justamente espacio y tiempo son introducidos en la experiencia por el hombre, otra vez como segregaciones cuya producción se parece a la necesidad con que la araña arma su tela. Dado que las metáforas originarias también tenderían a formalizarse por repetición, su persistencia explica que se las pueda transformar en un edificio conceptual. “Se trata de una imitación de las relaciones de tiempo, espacio y número sobre el campo de las metáforas”.[17]

Ahora bien, ¿qué nos dice después Nietzsche? La construcción de conceptos se da en el lenguaje, cada palabra es el olvido de su origen, pero luego también en la ciencia. El investigador se hace una casa al lado del edificio de conceptos, se ampara en su sombra. Pero el instinto formativo metafórico no resulta sometido y dominado por la jaula volátil de los conceptos. Ese instinto metafórico se vuelca entonces en el mito y en el arte. Su instauración de meras trasposiciones, metáforas y metonimias vuelve a mezclar las celdas de los conceptos, puesto que usa el lenguaje como si no estuviera fijado. El hombre conceptual asiste a este relanzamiento de la mezcla en nuevas metáforas como quien contempla un sueño, justo cuando el arte desgarra el entramado conceptual, removiendo las repeticiones. ¿Qué placer se obtiene de este nuevo engaño, del simulacro de figuras? Es un descanso para la mente, que se libera de su trabajo de acomodar y clasificar conceptos. Se desplazan las abstracciones, la corriente es un camino

que lleva adonde le gusta ir. Porque el entramado conceptual implicaba una servidumbre, un trabajo interminable. Pero en el arte, en la creación de metáforas, se ha vuelto soberano, señor de sus objetos. Ya no se deja conducir por las tablas menesterosas de los conceptos sino que los agita y los recompone: en el arte rigen las intuiciones, para las que no hay camino normalizado ni esquemas. Es la potente intuición del presente que se impone y trama metáforas inauditas, destruyendo las viejas barreras conceptuales, dándole otro sentido a las palabras de la tribu.

Y llegamos a un punto clave, porque Nietzsche contrapone también un hombre conceptual y otro intuitivo, aun cuando no podrían disolver cada uno la existencia del mundo del otro. El hombre metafórico parece irracional, mientras que el racional se muestra insensible al arte. De allí también que la argumentación conceptual suela enfrentarse a los placeres fuertes del arte como ilusiones que debe combatir. Pero la fiebre del intuitivo no se detiene ante nada. Una forma de vida busca satisfacer necesidades con previsión, regularidad, la otra no acepta esas necesidades y solo acepta como real la vida enmascarada de apariencia y belleza. Nietzsche dice que en los griegos predominó ese hombre intuitivo, y para ellos cada elemento de la naturaleza se animaba divinamente. En un mundo así formado, imbuido por el mito, el arte domina la vida, se niega la indigencia, brillan las metáforas. Si el hombre de los conceptos y abstracciones se limita a defenderse de la desgracia, a intentar librarse del dolor, pero no obtiene felicidad, el intuitivo en cambio vive en una iluminación constante, una fluida expansión, una permanente creación de formas. Solo que esta falta de precaución, el no aprender de la experiencia del que se aleja del concepto y su previsibilidad, lo hace sufrir más. El hombre racional puede usar sus esquemas como una máscara para el sufrimiento, que está previsto en la experiencia reiterable, y así envolverse en la capa de la abstracción cuando se precipita sobre él una tormenta.

Ahora bien, cabría señalar que esta oposición entre racionalidad e intuición, o entre concepto y metáfora, se refleja en dos actitudes vitales: la filosófica (que es luego científica) y la artística. El arte es un retorno a la fuente originaria previa al concepto, introduce por ende una fluidez y un nuevo torbellino en el edificio de abstracciones, en las leyes y en las delimitaciones. Pero entonces esta contraposición se refiere además a la verdad; habría una verdad de la fluidez formal, que devuelve al estado intuitivo y metafórico, y otra verdad de la trama de conceptos que permite la acumulación de experiencias abstraídas de su singularidad. Sucede sin embargo que el concepto se considera a sí mismo

adecuado, verdadero, es una metáfora que no se sabe tal, una ilusión que se da por verdadera, mientras que el arte no finge ser otra cosa que apariencia e ilusión, y sería más verdadero porque no se hace pasar por verdadero. Estas consideraciones se desprenden ya no de la exposición continua sobre verdad y mentira, sino de notas que se indican en la edición de El libro del filósofo como complementos, esbozos de lo que podrían ser otras partes de una reflexión inconclusa.

Una pregunta podría ser: ¿para qué se necesita el arte? Pero hay otra que también dice: ¿para qué se necesita la verdad, la creencia en la verdad? El socratismo, ¿era necesario? Aunque habría una verdad del arte, una verdad sin fondo, apariencia de la apariencia, fluidez y emanación de formas. Y este torbellino de figuras no deja de ser una locura, tal como la poesía, vista desde la racionalidad, se reduce a su demencia, a su manía. “Sin cierta dosis de locura, nadie puede creer firmemente estar en posesión de la verdad”.[18] La fe en la verdad puede pensarse como una locura en tanto que a ella se sacrifican los elementos eudemónicos; se sacrifican las ilusiones que brindan el supremo bienestar. La crítica de la verdad consiste en el análisis de su fe, dado que toda posesión de verdad es una convicción de poseerla. Ante esto, el escepticismo aparece como una ascesis del pensamiento, la destrucción del ámbito de la fe en la verdad. Sin embargo, también el escepticismo es una fe, la fe en la lógica que demuestra lo infundado de toda verdad sostenida. Por lo tanto, la fe en la lógica así como la fe en general acerca de verdades son necesarias para la vida, ilusiones necesarias para el bienestar.

Más fragmentariamente, pero volviendo al problema de la explicación de las cosas, se diría que Nietzsche plantea la imposibilidad de tal explicación. Los fenómenos resultan inexplicables en la medida en que la causalidad es introducida por la explicación y lo que vemos no es más que una sucesión de hechos, cuya necesidad en determinada “escenografía” también es efecto de una fe reiterada muchas veces. En este caso, hablamos de las referencias, pero también el lenguaje configura internamente su forma de fe, ya que la lógica solo está dada por el lenguaje. Sin embargo, hay componentes ilógicos del lenguaje, la metáfora, por ejemplo. Y entonces la base de las supuestas leyes lógicas o naturales es algo fluido y oscilante.

¿Qué sería más verdadero que la ciencia? Amor, religión y arte, dice Nietzsche. Respuestas a grandes necesidades, consuelos para la existencia. El arte se define como amor práctico, que habla de otro orden del mundo y enseña el desprecio

del mundo tal cual es. En lo que podría no haber acuerdo, porque el arte también afirmaría la existencia como formas fluidas y como objetos amables, consuelos del individuo sufriente, promesas de felicidad, o sea de unidad más allá del límite individual. También habría algo religioso, no solo erótico, en el arte, en la medida en que promete unir. “Son los tres poderes ilógicos que se reconocen como tales”,[19] anota Nietzsche. Frente a estas verdades que no se basan en las leyes de la sensación ni en las cadenas del lenguaje, existe un instinto de fe en la verdad que no tiene relación con el conocimiento en sí, sino con el placer o el displacer. ¿Qué satisface el instinto de creer en la verdad? ¿Hay un placer de pensar, un placer de operar lógicamente? El placer supremo es el estético, porque anuncia la verdad de un modo totalmente general bajo la forma de la mentira. ¿Qué verdad? Que la apariencia no esconde otra cosa que apariencia, que el pensamiento de lo que se oculta es puro dolor. El arte ofrece la mentira de una forma placentera para que la verdad se muestre como el fondo inaccesible de toda forma. Así también el absurdo de la existencia individual, cuya importancia no se justifica en nada real más allá del caso individual, o sea que solo importa para el que existe, es una verdad a la que la conciencia apenas accede estéticamente, con la ficción de los límites de una vida, la ilusión de vivencias, la sabiduría y la inconciencia acerca del fin de todo. Otra vez pregunta Nietzsche: “¿cómo es posible el arte solo como mentira?”.[20]

Al cerrar los ojos veo imágenes, formas que cambian, sé que son productos de mi fantasía, solo se puede creer en ellas como imágenes, no como realidades. El arte produce ilusiones, imágenes, sin engañar. Si se lo creyera una realidad, cesaría. Se trata de una ilusión buscada, apariencia que siempre se reconoce como tal, no como otra cosa. “Por lo tanto, el arte maneja la apariencia como apariencia; en consecuencia no se propone engañar, es verdadero”.[21] Vale decir: el arte se contrapone a la mentira que propone una fe en la verdad sobre la base de lo falso, una esencia constante detrás de la apariencia, por lo que su veracidad consiste en no mentir. El arte sobre todo no quiere hacer creer, por eso su apariencia puede ser contemplada sin deseos, sin incentivar nuestra voluntad. ¡Ah, aquí hay un vago eco del desinterés, del que no se ha librado el joven Nietzsche tal como lo intentará hacer más adelante! ¿Acaso el arte no quiere precisamente hacer creer, no promete? Una contemplación sin deseos y sin instintos del mundo en su totalidad le parecerá entonces imposible, e incluso un enmascaramiento indeseable. La ciencia, la filosofía, el arte responden a instintos, pasiones, voluntades e inconciencias en su base y en su origen.

En sus notas de los años 1870, sin embargo, dirá que el artista y el filósofo

(figuras que en parte y en otros sentidos podrían contraponerse, salvo cuando el filósofo se aleje de lo ascético y lo sacerdotal y se piense como artista), por considerar el mundo como apariencia, lo podrían contemplar “sin deseos y sin instintos”. Aunque la búsqueda de la verdad en el mundo responde a un instinto, y la búsqueda del placer anhela la fe en la verdad, sus efectos placenteros. Así, los instintos de bienestar, eudemónicos, suscitan la fe en la verdad de las cosas. Que esta mesa, esta ventana, esta taza permanezcan al alcance de la mano y del ojo, que respondan a un nombre, que se olvide su evanescencia, la metáfora de la lengua, la cultura técnica que les da forma, el cambio que anuncian: es el mecanismo del placer, porque entonces yo sigo siendo yo, de un momento al otro, aunque las sensaciones de hecho sigan, aparezcan y desaparezcan continuamente. Nietzsche llega a una conclusión, sin desarrollar, que sería como la última etapa de un plan argumentativo: “La verdad es incognoscible. Todo lo cognoscible es apariencia. Significación del arte en cuanto apariencia genuina”.[22] Pero, ¿acaso el arte no sacude y estremece la trama de conceptos fijados como para abrir una fisura a lo incognoscible? ¿Será solo una apariencia que no engaña? ¿No es la forma aparente de instintos, luchas, flujos de fuerzas que no serían cognoscibles aunque tal vez sean deducibles? La afirmación del arte como pura apariencia, como apariencia no mentirosa, resulta pues una definición por su forma. En esos mismos años, un elemento tal vez poco humano, excepto que pensemos que los dioses son humanos o productos del hombre, manifestaba su posibilidad en el pensamiento de Nietzsche. Si la apariencia describe las formas del arte, sus imágenes, el sueño placentero de su aparición buscada respondería entonces al dictado de Apolo, que mide, inspira y produce (y prohíbe). Pero hay otro impulso originario, que no es formal, inimaginable, que enloquece, rompe los límites del individuo, lo enfrenta al abismo sin forma, y a eso lo llamará “dionisíaco”.

III

¿Qué es lo dionisíaco? En su “Ensayo de autocrítica” años después de El nacimiento de la tragedia, en un prólogo que plantea reservas sobre los entusiasmos equívocos del libro juvenil, todavía resuena esa pregunta, como si lo dionisíaco fuera también lo antimoral y no solo lo artístico en su aspecto inaparente.

Veamos qué decía el libro, que sigue siendo para el Nietzsche de 1886 (y para todos) una exposición valiosa, porque además ahí los griegos cambian de aspecto, abandonan el idealismo, la serenidad, la jovial tranquilidad, ese eterno formalismo que les habían adjudicado ilustrados y románticos. Por supuesto, como los románticos, el libro piensa la ciencia, o sea la filología, como un arte, y el arte desde un cuestionamiento vital, no desinteresadamente. Comienza pues aludiendo a la ciencia estética, cuya ceguera habría sido una comprensión unilateral del arte, cuando no un refugiarse en los sentimientos y pensamientos del espectador sin demasiada descripción del proceso por el cual la cosa de la obra llegó a ser. Lo que se debe atender es la seguridad de la intuición, no solo la comprensión, de que “el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco”.[23] ¿Se trata de fuerzas, de principios, de instintos? En primera instancia, se los compara con los sexos, que se oponen y se unen periódicamente. Los griegos habrían entendido el arte con sus dioses, que explicaban vívidamente las diferencias, los estados distintos que se producen en los tipos de arte. Así, Apolo se relaciona con el arte del escultor, mientras que Dioniso se conecta con el arte no-escultórico de la música. Aparte de su coexistencia, vemos aquí una indicación: la descripción ilustrada de los griegos, y en parte del clasicismo en los románticos, habría privilegiado solo el aspecto apolíneo, la escultura. Se olvidó el componente musical del arte griego, así como se pierde en la noche de los tiempos la orquestación musical, el origen de la danza y la música de la tragedia. Por ende, ya en el primer párrafo del libro se expresa todo su alcance: existen dos instintos o impulsos artísticos, casi siempre opuestos, pero que en la tragedia griega se habrían “apareado” y en su unión habrían “engendrado” la tragedia. El resto del libro intentará definir estos principios, apolíneo y dionisíaco, luego mostrar cómo dieron origen a la

tragedia, la parte de cada uno en ella, y finalmente describir el auge y la decadencia de la tragedia, con la aparición de principios antitrágicos y sobre todo del socratismo.

La antítesis entre lo apolíneo y lo dionisíaco se asemeja a la que se da entre los estados del sueño y de la embriaguez. En el sueño se origina todo lo figurativo. Su dios resplandece, Apolo domina la apariencia bella del mundo interior. Sin embargo, su aparición está ligada a lo delimitado, lo mesurado. No se presenta como realidad sino como forma, se vincula con el principio de individuación. En cambio, la embriaguez apunta a la disolución de dicho principio, cuando la intensificación de las emociones hace desaparecer lo subjetivo y trae un olvido de sí. Y si lo apolíneo se ligaba a la capacidad formadora del artista, la embriaguez dionisíaca convierte al ser humano, bailando en conjunto, no separado de la naturaleza, en obra de arte, como expresión de lo Uno primordial. Lo dionisíaco se vincula así, como la música, con la voluntad única que está más allá de las representaciones y de la conciencia. Quizá se trata de un exceso schopenhaueriano en estas fórmulas. Pero eso no impide pensar la relación entre formas definidas e imágenes oníricas, entre lo plástico, por un lado, y por el otro, lo musical, lo no imaginable, la embriaguez que estremece hasta las formas del sujeto. La unicidad de los griegos, que opusieron su gesto apolíneo a las orgías bárbaras, hizo que solo para ellos el desgarramiento dionisíaco de la individuación se volviese un fenómeno artístico.

Luego viene la historia del arte y de la poesía griegos, como una oscilación entre lo apolíneo, predominante en la épica, y lo dionisíaco, que se muestra en los cantos, en la lírica y los coros. También en general se describe el predominio de lo visual, arquitectónico, escultórico, épico, como efectos de una mirada apolínea. Mientras que lo dionisíaco entra por el oído, como el susurro del dios en la pequeña oreja de una mujer. Y si el arte griego arcaico parece apolíneo, en verdad es, como Homero, más bien “ingenuo” en el sentido de Schiller, o sea el resultado de un dominio sobre lo informe, victoria completa de la ilusión apolínea, de la vida como belleza, en contra de la sabiduría de Sileno (“no haber nacido es lo mejor para el hombre”). Frente a esto, la desmesura de la fiesta, las melodías dionisíacas, los cantos y los bailes introducen otro principio, que sumerge al individuo bello, o sea limitado, en el olvido de sí. “La desmesura se desveló como verdad”,[24] dice Nietzsche.

Finalmente, en la tragedia ática y el ditirambo dramático se unirían lo apolíneo y lo dionisíaco. Pero ¿cómo? ¿Cuál es el misterio de esta unidad? Nietzsche critica

la operación romántica, donde lo épico, Homero el soñador, sería “objetivo”, y Arquíloco, el embriagado, el arrebatado, sería “subjetivo”. Ya que esto hace que lo subjetivo parezca no artístico, no formado. Ante la búsqueda de un objeto de contemplación, la estética se halla en dificultades para entender al lírico como artista, como constructor. Pero se trata de una imitación de la música, un transporte que luego encuentra imágenes, chispas, cuando al bacante dormido lo toca en sueños el laurel de Apolo. Pero el yo del que hablan sus poemas no se refiere a la subjetividad del individuo, sino a la posición de la individuación vista desde su disolución, el principio ya trágico del sujeto visto desde lo Uno, desgarrado entre su límite y su destrucción. Porque el arte en general no es hecho por hombres para hombres, para mejorarlos o formarlos, sino que ante la sustancia generadora “somos imágenes y proyecciones artísticas”. La existencia se justifica entonces como fenómeno estético, expresiones de una voluntad no humana de vida, sin meta. Pero la transgresión de los límites dionisíaca no puede expresarse sino por la mediación apolínea de las imágenes, así la naturaleza deseante, fluyente, se ve desde la balsa de la contemplación, como el individuo cree tener una identidad, o sueña que es un yo, mientras debajo suyo se agita el mar tempestuoso.

Nietzsche esboza también una historia del género trágico, desde el origen coral, ritual, hasta los grandes autores trágicos. En esa historia refuta las interpretaciones racionalistas e idealistas del coro y destaca su pertenencia religiosa. La originariedad del coro, anterior a la acción, denotaría la esencia musical de la tragedia, su religiosidad dionisíaca. De allí el “sentimiento de unidad” que producía, resolviendo las diferencias entre los individuos, disolviendo también la ilusión de la “presunta realidad del hombre civilizado”.[25] Entre lo musical-coral, unificador, y el escenario, visual-individualizador, se da una relación de expresión e incluso de interpretación. Lo dionisíaco del coro engendra visiones que bajo forma apolínea se representan en diálogos y personajes. Pero el héroe, llámese como se llame, no deja de ser una máscara de Dioniso, como artista prometeico, como santificado por la transgresión edípica. De alguna manera, el escenario apolíneo es el sueño del coro apasionado, unificado, de la naturaleza embriagadora. “El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisíaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros”.[26] Mientras que el rapsoda no se fusiona con sus imágenes, sino que las describe, viéndolas, como el pintor, como algo afuera de sí mismo, el drama dionisíaco hace que uno se vea transformado, actuando como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, o sea que en la actuación ya hay una suspensión del individuo. “Transformado de

ese modo, el entusiasta dionisíaco se ve a sí mismo como sátiro, y como sátiro ve también al dios, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado".[27] Por consiguiente, "de acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisíaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes".[28]

Sin embargo, el coro no es solo dionisíaco, también es una visión de la música y una expresión apolínea del entusiasmo y de la contemplación a la vez. Y por otro lado, el héroe trágico, individual y apolíneo, que habla casi como en la epopeya, apenas oculta su fondo dionisíaco desgarrado, el dios que muere y espera renacer, el Uno de cuya fragmentación surgen todas las visiones y las apariencias, como en el espejo destrozado del dios-niño. El drama consiste pues en una visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, pero por otro lado, como objetivación de un estado dionisíaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos del individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por lo tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisíacos.[29]

De tal modo habría en la tragedia una "antítesis estilística radical: en la lírica dionisíaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas".[30] Por ello, el héroe se aparece como apolíneo, sus diálogos, transparentes y bellos. Pero esta superficie no cubre la verdad trágica, la fuerza irrepresentable que al mismo tiempo genera y arrasa la individuación. El héroe es siempre Dioniso, misteriosamente sufriente, que experimenta la individuación y la destroza, despedazado y convertido en la materia del mundo, por lo que se ofrece a la intuición que "el estado de individuación" sería "la fuente y razón primordial de todo sufrimiento".[31]

A partir de lo cual, Nietzsche establece la unidad que constituye la doctrina mistérica de la tragedia:

el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.[32]

Esta conjunción dionisíaco-apolínea no dura más que un momento. La tragedia se suicida, muere por sus propios medios, cuando la escena apolínea se abstrae de lo dionisíaco. Ya no hay un dios detrás del héroe, sino otra cosa, una inteligencia, un ingenio, una adaptación de epopeyas para la representación. En el dramaturgo se abre paso el filósofo, colmado de argumentaciones. El socratismo, llevado a la escena por el incrédulo Eurípides, le dará fin a lo trágico como tal. Lo dionisíaco se retrae y se oculta ante lo socrático. Lo apolíneo, que se mantuvo como forma sin fondo, finalmente abandona también la escena. Y quedan hombres, astucias realistas, sofisticadas discusiones, sin dioses detrás de las máscaras. La tendencia suicida de lo trágico está en la superioridad de Eurípides, el artista decadente, el más sofisticado, cuya renovación era una incomprensión radical de la religiosidad esquílea. Tendía pues a “expulsar de la tragedia aquel elemento dionisíaco originario y omnipotente y reconstruirla sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisíacos”.[33] Lo socrático finalmente, que excluye lo dionisíaco, termina sustituyendo la apariencia olímpica y apolínea, empieza una suerte de realismo que hará del drama lo no-trágico por definición.

Y, sin embargo, el arte no dejará de poner en cuestión las insignias de una verdad que se expandirá a partir de la filosofía sometida a la lógica hacia los territorios de la aún inexistente ciencia. Ante la moral ascética de la verdad y el sacrificio del presente, el arte opondrá una afirmación de lo existente, la vida y su necesaria limitación, la muerte.

1. Friedrich Nietzsche, La genealogía de la moral (Madrid: Alianza, 1978), 118.

2. Nietzsche, La genealogía , 123.

3. Nietzsche, La genealogía , 124.

4. Nietzsche, La genealogía , 137.

5. Nietzsche, La genealogía , 175.

6. Nietzsche, La genealogía , 176.

7. Friedrich Nietzsche, El libro del filósofo (Madrid: Taurus, 2000), 86.

8. Nietzsche, El libro , 88.

9. Nietzsche, El libro , 88.

10. Nietzsche, El libro , 89.

11. Nietzsche, El libro , 90.

12. Nietzsche, El libro , 91.

13. Nietzsche, El libro , 91.

14. Nietzsche, El libro , 93.

15. Nietzsche, El libro , 94.

16. Nietzsche, El libro , 95.

17. Nietzsche, El libro , 97.

18. Nietzsche, El libro , 103.

19. Nietzsche, El libro , 105.

20. Nietzsche, El libro , 107.

21. Nietzsche, El libro , 107.

22. Nietzsche, El libro ,108.

23. Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia (Madrid: Alianza, 1980), 40.

24. Nietzsche, El nacimiento , 59.

25. Nietzsche, El nacimiento , 81.

26. Nietzsche, El nacimiento , 82.

27. Nietzsche, El nacimiento , 84.

28. Nietzsche, El nacimiento , 84.

29. Nietzsche, El nacimiento , 84-85.

30. Nietzsche, El nacimiento , 86-87.

31. Nietzsche, El nacimiento , 97.

32. Nietzsche, El nacimiento , 98.

33. Nietzsche, El nacimiento , 108.

El animal que escribe

Si pensamos que una idea no es algo fijo, inmutable y fuera del tiempo, sino el resultado de una tensión que a su vez se dirige a otra tensión, que puede llegar a ser, por ejemplo, la realización de dicha idea, entonces sería posible deducir en cada idea determinada las otras ideas que se tensaron en ella hasta volverse indiferenciables. Tenemos la idea de animal, según un sencillo ejemplo del complejo Schelling, que fácilmente puede verse que abarca todo un reino sin coincidir exactamente con ninguna especie particular… Contra todo empirismo y la supersticiosa ética de la realidad, la idea de animal no es la suma de las ideas simples de perro, hombre, pájaro e insecto, sino que sería el punto de indiferenciación, aunque no la conciliación, entre la idea de cuerpo y la idea de movimiento. El cuerpo que no se mueve ya ha dejado de ser animal. El movimiento, si no lo encarna un cuerpo, no es siquiera visible. La separación de la tensión compositiva entre movimiento y cuerpo anula la idea de animal. Obviamente, una piedra que cae por una fuerza natural o por el impulso de un animal o un hombre no es una representación de la idea de animal, pero precisamente porque la piedra no contiene el punto de indiferenciación entre cuerpo y movimiento: su masa puede separarse del movimiento, que le viene dado desde afuera.

Ahora bien ¿tiene la crítica una idea? Vale decir: ¿se puede encontrar en su composición una tensión que su existencia o su potencia habrían vuelto un punto de indiferenciación? Como nuestro idealismo no llega tan lejos, podríamos postular varias posibles tensiones para sostener la crítica. Además, se trataría de una idea que corresponde al orden subjetivo, una idea en lo ideal, una filosofía de la crítica, mientras que la idea de animal se refiere a una serie objetiva, en lo real, y al igual que sus componentes, cuerpo y movimiento, pertenece a la filosofía de la naturaleza. Esta idealidad de la crítica, cosa subjetiva, haría pensable que para cada cual, para cada sujeto crítico se establecerían distintas tensiones. Pero no se trata de un mero individualismo, puesto que la crítica no se desliga de la verdad, que puede ser una para cada cual pero no varias para cada uno. Entonces, entre las primeras composiciones que se presentan, podría definirse la crítica como la indiferenciación entre lectura y escritura. No entre los

actos de leer y de escribir, que son bien diferenciables, sino entre el pensamiento de la lectura y el pensamiento de la escritura. Al hacer crítica, escribo lo que leí, recuerdo y recupero la lectura, leo de nuevo, pero también me leo escribiendo, leo la crítica de mi lectura, critico mi nueva escritura. Pero aún es posible diferenciar ambos polos, ya que la lectura se refiere a un objeto, se efectúa en lo real, o más bien en lo material, mientras que la escritura de esa materia es siempre ideal, está por venir, se hace con la crítica misma. Igualmente, dentro de la lectura habría una tensión entre lo real, el libro, las palabras, y lo ideal, mi deseo de leer. La escritura abarca el trazado de las letras, el papel, su costado real, frente al dictado, el ir armándose de las frases en la cabeza al lado de la mano, su idealismo por lo tanto.

Sin embargo, habría un objeto que pertenece a la naturaleza y al arte, es decir, al costado real, de lo que surge por sí solo, y al costado ideal de las cosas, puesto que lo hecho por alguien está siempre en relación con una idea. Y ese objeto que es a la vez artístico y natural, producto y hecho autoengendrado, es justamente la lengua, condición de posibilidad y materia de la crítica. Si bien la literatura depende de esa materialidad de la lengua, que nunca olvida, que nunca reduce al rango de instrumento, no por ello deja de lado la significación, una conexión con el referente o con el sujeto, vale decir, su idealidad. Así como la lengua es el único objeto natural —pues el sujeto o el hombre, resultantes de su existencia, no pueden haberla hecho— que al mismo tiempo es una obra de arte, singular, material e histórica, de igual modo la literatura será la única actividad lingüística que escucha la materia del idioma, su costado real, significante, y que escribe el sentido, ideas de cosas, ideas del sujeto. La crítica, por su parte, presta atención a ese ritmo, a la materia verbal, sin dejar de traducir el sentido de la literatura en su propio desenvolvimiento reflexivo. Así, fiel al fragmento de la obra inescindible de la lengua, que no puede dividirse en materia y sentido, la crítica se vuelca en la literatura, lee su sonoridad, su resistencia a la banal posibilidad de decirse de otro modo y escribe su concepto. De alguna manera, la crítica podría realizar una idea de continuidad que se expresaba sin llegar siquiera a ser una frase en un esbozo de fragmento de Novalis: “Canto hacia adentro: mundo interior. Discurso-prosa-crítica”.[1] Así se definiría la reflexión crítica propiamente dicha: un principio de discurso, que puede ser la lectura pero también el concepto, puesto que existe la crítica de la crítica a la que desde antaño se llamó filosofía; luego, pero casi simultáneamente, el paso de la prosa, donde la frase inicial va encontrando sus continuos y se encamina a diversas medidas de la interrupción; finalmente, el ritmo se apodera de la prosa y del discurso, los vuelve indistinguibles, la crítica se inspira, crea nuevos conceptos, segrega su

propia materia.

Tenemos pues un movimiento que integra tres instancias, como si la idea hubiese dejado de ser la indiferenciación alcanzada de dos elementos en tensión y hubiera pasado a imaginarse en una especie de triángulo. Entonces cabría preguntar: ¿no será esa prosa rítmica pero conceptual, que nunca abandona del todo su aspecto de discurso, la unidad ya no diferenciable entre lectura, escritura y pensamiento, o sea: literatura, crítica y filosofía? Salvo que tal vez la crítica tenga como principio consciente la idea de su libertad y en ese sentido se crea más cerca de la filosofía, crea que está pensando objetos que ella misma se ha dado, y entonces olvide su propia materialidad, su aspecto de prosa, la necesidad que impulsa en lo opaco de toda intención el acto de la escritura. Digamos que en su aspecto consciente, en la voluntad de hacerla, la crítica se imagina unida al pensamiento, o al menos muy cerca de él, mientras que por su lado inconsciente estaría atada al dictado rítmico, a la literatura, que nunca deja de citar como síntoma de los pequeños olvidos de su materia originaria. También lo dice el enigmático Schelling con respecto al arte, del cual la crítica es una manifestación y al mismo tiempo su constatación vuelta hacia el pensamiento:

Necesidad y libertad se comportan como lo inconsciente y lo consciente. Por lo tanto, el arte se funda en la identidad de la actividad consciente y la inconsciente. La perfección de la obra de arte como tal aumenta en la proporción en que expresa esa identidad o en que intención y necesidad se compenetran en ella.[2]

Por lo tanto, en la medida en que la reflexión sobre un objeto no puede dejar de ser el desenvolvimiento de su idea, la ruptura de su finitud y la instauración de su relación con otros, también la crítica debe tener su lado necesario, no libre, no dependiente de la voluntad. ¿Habrá algo inconsciente entonces en la valoración crítica? Para responder a esta pregunta, volvamos a lo prosaico, que no es lo mismo que la prosa en busca de su ritmo, y pensemos en el dato más trivial: la crítica decide sobre el valor, por ende se basa en la misma realidad inmaterial que cualquier arte, el prestigio. Aun la que prescinde de los juicios explícitos, y casi se diría que sobre todo la crítica que evita ese tipo de juicios, decide algo. Hoy sabemos que las obras de arte ya no son bellas, pero los juicios tácitos sobre ellas son aún más taxativos. La importancia, la novedad, el efecto político,

incluso el criticismo y el conceptualismo pueden ser las cualidades de un valor que necesita y pide a gritos el auxilio de una prosa. Ya no nos arrodillamos ante lo bello, como diría Hegel, porque en el fondo no podríamos decir qué significa ese término fuera de los idealismos que se disuelven y reaparecen como farsas. Sin embargo, debería haber en la valoración, en un arte crítico, algo más que los discursos y las opiniones, las historias y las novedades. Y a eso apuntaba Schelling, sin saberlo, cuando mencionaba el aspecto inconsciente del arte, que lo distingue de la filosofía y lo vuelve más real que ella. Hay un momento inconsciente en la crítica, una atracción involuntaria por su objeto, que permanece y sostiene la voluntad de valorar. Porque esa necesidad, que no se conoce como pensamiento, despierta en cada uno su relación con la verdad. Tal vez las obras ya no se decidan a ser lo que son por su apariencia bella, que era apenas una idealización de cánones históricos, pero sí adquieren valor porque serían verdaderas, no para siempre, pero sí para la necesidad que limita la idea de libertad y que puede traducirse, incluso helénicamente, así: lo inconsciente es la muerte que expresa la finitud de la ilusión libre de la conciencia. Toda obra es un memento mori, pero también es una afirmación del presente y del impulso necesario de la vida.

En el momento de la conciencia y del juicio, aun cuando persista en él la necesidad de su intención, se percibe un velo melancólico, ya que esa valoración aparentemente libre también indica la mortalidad de las obras, anuncia su ruina, empieza a escribir la elegía por las cosas idas. Pero hubo un momento, en el centro de la misma melancolía del crítico cansado, en que brilló ahí la verdad, cuando la materia pareció necesaria, y existir pareció estar justificado.

¿Y en qué consistirá la parte inconsciente, es decir, real, mortal de la crítica sino en aquella instancia no filosófica, reverso de su discurso, o sea lo que antiguamente se llamaba poesía? Y así como reflexivamente, en el experimento que se inició con la invención tardía de la prosa, la idea de la poesía es la prosa, en el sentido de que todo poema, toda obra de arte contiene en su interior, no desplegado, el germen de su crítica, la prosa que critica su carácter limitado e instaura relaciones con otras obras, conexiones con el mundo de la vida y, en suma, con todos los fragmentos irregulares que un estilo puede tocar, de igual modo la idea de la crítica será la poesía, puesto que su atención a la materia del poema se convierte en adhesión a su propio ritmo, en escucha del sonido de la lengua en la línea quebrada de su sentido y del pensamiento. Aunque también hay un sujeto quebrado de la crítica, escindido entre el valor y el discurso, la poesía y la filosofía, que pone su intención de escribir allí donde se olvidó del

origen que lo impulsa. En lo olvidado, que sin embargo se presenta rítmicamente o bajo el velo de la libertad aparente, se encuentra el valor de lo criticado, es decir: lo que importa para la vida de uno. Esta necesidad de la verdad, hallada o vislumbrada en la poesía o en la obra de arte, por supuesto que no se traduce sino como discurso, elocuencia, persuasión, y en esa retórica se oculta como un destello incomprensible, puesto que si el impulso inconsciente, el genio de la valoración necesaria, se hace consciente, ya no se percibe más que como resto, vestigio y recuerdo.

Nada menos liberal, como decían los amigos juveniles de Schelling, que afirmar la incomprensibilidad de la crítica. No es eso lo que implica decir que su idea, como prosa, es la poesía. Que tenga diversas formulaciones no condena una idea a su incomunicación. Así, crítica es identidad de escritura y lectura, también es discurso en prosa que atiende al ritmo intuido, en su propio tono o en el ajeno, y además apunta, idealmente, a la unidad entre literatura y filosofía, que es la unidad de la palabra consigo misma, inalcanzable pero pensable, donde la belleza gráfica o sonora, la danza de los conceptos, se refiera como un dedo divino a la totalidad de las cosas que se pueden decir y que nos incluye a nosotros mismos.

Friedrich Schlegel dijo, en una despedida polémica de su incomprendida revista, que “las palabras se comprenden mejor a ellas mismas que quienes las usan”.[3] Aparte del hecho evidente de que quienes creen usar las palabras son usados en verdad por ellas, la frase apunta a poner la incomprensión en el lugar de la lectura, fuera de la prosa y del verso. La oscuridad la añade el que lee, puesto que cada palabra es en sí misma transparente, dice lo que dice. Inclusive, quizás sea el único objeto transparente en el mundo de la vida, el único que une, desde el origen y antes de que pudiéramos hablar, su apariencia con su concepto, lo sensible y lo decible. La palabra contiene así, como fragmento de lengua, la idea de la obra de arte, una obra hecha por nadie, natural pero formada en lo inmemorial. Y en este sentido, como pasaje a la prosa, la crítica debe pensar el arte, la poesía, en cada momento como expresión plena, a la vez transparente y no del todo comunicable. La crítica hará entonces el experimento de decir su verdad inconsciente, donde se anuncia su muerte y su lenta entrega al silencio, en el núcleo del mismo discurso que la envuelve, la vela y la revela. Esta tendencia que pareciera no llegar nunca a su meta constituye el pathos de la crítica, aun cuando el tiempo, como un nombre metafísico de lo inconsciente, termine a veces transformando los discursos más utilitarios en poesía. Pero el patetismo de la valoración instantánea es imprescindible para distinguir, de un

solo vistazo, la crítica de filosofía. Un conocimiento de la poesía, como dijo también Schlegel en otro ensayo,

por ser el arte más abarcador, no podría ser una estética, ni una fantástica porque se confrontaría otra vez de un modo demasiado general con el concepto de la filosofía como una ciencia de la conciencia, tendría que ser una suerte de patética, una recta inspección en la esencia de la ira, de la voluptuosidad, etc.[4]

La inspección crítica encuentra en su objeto la pasión que la define. Y aunque esa misma afección iracunda o placentera, gozosa o risible, no puede definirse del todo en los conceptos de su discurso, la crítica se aferra a su detalle, su granulosa textura, para no convertirse en la ilusoria ciencia de la conciencia crítica. Digamos: la crítica no deja que se pierda su gesto de escritura. Y con ello refleja en su propia pasión el patetismo de la literatura, que escribe sobre lo que no puede ser escrito. A espaldas de la idea de la crítica está el cuerpo que activa una mano, un ojo, su cabeza inclinada, para que la identidad de lo sentido y lo escribible tenga quizás lugar. El animal que habla, en cuya idea se identifican sin mezclarse cuerpo y movimiento, ahora escribe y descubre en el fondo de la idea de crítica la afirmación de lo que está vivo y animado. Ese animal que escribe, como el otro que hace cosas o brinda palabras, sabe que tal vitalidad originaria no cabe en los conceptos y que su idea es simplemente lo real que puede ser intuido sin identidad. Sabiéndolo, se arroja a lo incomprensible en busca de lo que no sabe, anhelando la crisis más que la crítica. No se le puede pedir que traiga del caos un sistema, ni siquiera una noción clara y distinta, acaso sí el velo que permita entrever su íntimo desgarramiento. Las palabras solo parecen incomprensibles, en las constelaciones más sobresalientes, porque no son el todo. Schlegel amonestaba así irónicamente a sus lectores, que por otro lado tendían a brillar por su ausencia: “Créanme, se morirían de angustia si, como exigen, el mundo en su totalidad se volviera en verdad comprensible”.[5] Tal comprensión sería apenas lo real sin ideas, emblema de la muerte, límite, finitud y silencio. Sería la claridad de un desierto helado, donde ningún animal podría sobrevivir. Para que algo viva y siga viviendo, como cuerpo y obra de una vida, como objeto vivaz de la crítica presente, hace falta el caos incomprensible de donde surge la forma. ¿Qué forma habrá de tener la vida de una obra, prosa o verso, discurso o dictado? ¿Qué conjunción hará posible que el cuerpo escriba su

movimiento en el registro inmóvil de los trazos y las imágenes?

La filosofía, en muchos casos, en la fe de los conceptos sin idioma, pareciera que quiere ser todo. La poesía, en contados casos, en la fe de las palabras que tocarían el mundo, parece querer serlo todo. La crítica piensa en la poesía, pero renguea con su prosa de conceptos y un ojo puesto en la filosofía. No puede darse el lujo ni de querer serlo todo. Se sabe muerta antes del entusiasmo y la inspiración, por eso su pasión expira y esboza un paso de resurrección. El animal de la obra ha dejado de moverse, es un cuerpo inmóvil, pero la crítica le dice que se levante y la reanimación, incomprensiblemente, se produce. Decía Nietzsche que “la buena prosa se escribe pensando en la poesía”,[6] aun cuando todo el encanto de la prosa consista en su escape, en su distanciamiento del verso, con el cual mantiene una guerra de cortesía, llena de desconsuelos y reconciliaciones, de caricias y carcajadas. En esta tensión, en la guerra coreográfica que describe Nietzsche, la crítica se muestra como la manera más asequible para una “buena prosa”, puesto que nunca deja de pensar en su idea, en la poesía. Lanzado a la dureza sonora de lo que organiza, comprometido en el combate donde todo se evalúa de nuevo, el animal de la crítica acecha y salta, corre y desea, se aparta de los límites y busca otros, escarba entre las formas poéticas la forma de la vida. Y quizás la vida despunte en lo que queda después de haber escrito, cuando no se ha logrado desembarazar de tantos pensamientos, cuando las ocurrencias se dejan atrás, como quien ha satisfecho la más imperiosa e impostergable necesidad. Solo entonces se sabe que no era eso, que no se quería decir nada semejante, que no había más remedio que escribir aun a riesgo de no ser comprendido, con la certeza de no ser comprendido. Queda el animal, movimiento y cuerpo, escribir y leer. Pequeña pausa de la vida entre dos crestas, hasta que sea necesaria la crítica de la crítica.

1. Benjamin, El concepto , 147-148.

2. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Filosofía del arte (Madrid: Tecnos, 1999), 40.

3. Friedrich Schlegel, Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad (Barcelona: Marbot, 2009), 222.

4. Friedrich Schlegel, “Sobre la esencia de la crítica”, en El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán , eds. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 511.

5. Schlegel, Fragmentos , 233.

6. Friedrich Nietzsche, La gaya ciencia (Barcelona: José J. de Olañeta, 1984), 83.

Bibliografía

Benjamin, Walter. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. Barcelona: Península, 2000.

Ducasse, Isidore, Conde de Lautréamont. Los cantos de Maldoror. Madrid: Cátedra, 2008.

Hölderlin, Friedrich. Poemas de la locura. Madrid: Hiperión, 1978.

Nietzsche, Friedrich. El libro del filósofo. Madrid: Taurus, 2000.

Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Nietzsche, Friedrich. La gaya ciencia. Barcelona: José J. de Olañeta, 1984.

Nietzsche, Friedrich. La genealogía de la moral. Madrid: Alianza Editorial, 1978.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. Filosofía del arte. Madrid: Tecnos, 1999.

Schlegel, Friedrich. “Conversación sobre la poesía”. En El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán, editado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, 358-421. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Schlegel, Friedrich. “Sobre la esencia de la crítica”. En El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán, editado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, 505-516. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Schlegel, Friedrich. Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad. Barcelona: Marbot, 2009.

Szondi, Peter. Poética y filosofía de la historia II. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Índice analítico

“Aviso: En esta versión ePub de la obra no hay números de página fijos. Los números que aparecen a continuación corresponden a las páginas de la versión impresa, por lo cual podrían no dirigir al pasaje del texto correcto. Sin embargo, estas listas de términos funcionan como un índice de palabras clave”.

A

animal 7, 35, 69, 70, 73, 83, 88, 89

apolíneo 13, 79-82

Apolo 13, 15, 33, 78-80

arabesco 26, 27, 29, 53, 60

arte 3, 5, 6, 7, 9-16, 19-28, 30-35, 37, 38, 41-56, 57, 59-68, 74-80, 82, 84-87, 91, 95

artista 14, 15, 30, 31, 35, 59, 63-68, 77, 79-82

Athenaeum 10, 17, 29, 43, 55

autolimitación 45-49, 56-58, 61, 62

B

Benjamin, Walter 7, 10, 11, 17, 42-62, 84, 91

Boccaccio, Giovanni 20, 51

C

Cervantes 11, 20, 28, 30, 39, 51

ciencia 11, 18, 23, 25, 32, 67-69, 74, 76-78, 82, 87-89, 91

concepto 11, 35, 36, 38, 42-62, 71-73, 75, 84, 87, 91

consciente 11, 14, 30, 31, 36, 51, 56, 59, 61, 69, 85, 86

“Conversación”, “Conversación sobre la poesía” 11-13, 17-30, 32, 33, 47, 57, 60, 91

crítica 3, 5, 6, 9, 10, 13, 16, 18, 21, 25-27, 30, 32, 35-38, 41-50, 52-57, 59-63, 68, 76, 83-89, 91, 95

crítico 10, 11, 32, 41, 44, 49, 50, 53, 54, 56, 60, 62, 83, 85, 86

D

Dante 11, 20, 26, 51

Darstellung 22

Dichtarten 21, 34, 41-43

Dichtung 18

dionisíaco 13, 78-82

Dionisos 13, 15

discurso 9, 11, 14, 21, 23, 58, 59, 62, 84-88

drama 11, 20, 21, 28, 30, 34-39, 41, 81, 82

E

embriaguez 13, 15, 79

ensayo 17, 18, 26, 30-32, 34, 87

épica 11, 20, 28, 34, 36, 38-40, 80, 81

epopeya 12, 34-37, 39, 40, 81

epos 20, 28, 32, 34, 35, 39, 40, 43

escritura 9, 49, 83, 84, 85, 87, 88

espectador 14, 63, 65, 67, 79

estética 9, 14, 51, 62, 63, 65, 66, 78, 80, 87

experiencia 14, 18, 29, 65, 68, 72, 74, 75

F

factum 32, 49, 60, 61

G

géneros literarios 10, 11, 17, 18, 33

géneros poéticos 22, 34, 43

Goethe, Johann Wolfgang von 12, 21, 30-32, 36, 51

H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20, 33, 39, 41, 51, 85

Hölderlin, Johann Christian Friedrich 15, 53, 62, 91

I

idea 10, 11, 13, 24, 28, 29, 33, 35, 36, 42, 44-49, 51-65, 74, 83-89

ideales ascéticos 64, 65, 68

idealismo 24, 78, 83, 84

imagen 12, 43, 54, 58, 59, 62, 67, 70-72, 74

inconsciente 10, 14, 18, 72, 85-87

individuo 14, 23, 25, 30, 36, 53, 71, 76, 78, 80, 81

infinito 16, 25, 27, 33, 44-50, 52, 54, 55, 58

ironía 25-27, 30, 41, 50-53, 56, 57, 60, 61, 66

J

Jena, círculo de 10-13, 17, 33, 53, 62

K

Kant, Immanuel 32, 66, 70

Kunstpoesie 20

L

lectura 11, 12, 21, 29, 31, 44, 49, 53, 83-85, 87

lengua 10, 11, 14, 32, 45, 61, 78, 84, 86, 87

lenguaje 14, 20, 45, 56, 57, 59, 61, 62, 65, 68, 70, 71, 74, 76, 77, 81

lírica, lírico 11, 20-22, 25, 32, 34, 36-41, 53, 55, 62, 80, 81

literatura 9-13, 17-19, 21, 22, 25, 27-29, 33-38, 40-42, 45, 49, 50, 53-55, 57, 59, 60, 62, 84, 85, 87, 88, 91

M

Märchen 28

metáfora 20, 70, 72-78

mitología 11, 12, 23-26, 28, 37, 54, 56, 57

música 27, 38, 41, 63, 65, 79-81

N

Naturpoesie 20

Nietzsche, Friedrich 3, 5, 6, 7, 9, 10, 13-16, 63-82, 89, 91, 95

Novalis 21, 42-45, 58-60, 84

novela 10-13, 17, 20, 23, 26-32, 34, 35, 36-43, 48, 53-57, 59, 62

P

palabra 12, 15, 19, 21, 29, 37, 70-74, 81, 87

Petrarca, Francesco 20, 51

Platón 17, 21, 59, 70

poesía 10, 11, 13-15, 17-41, 43, 45, 47, 49-51, 54-62, 76, 80, 86-89, 91

Poesie 18, 41

poeta 11, 15, 19, 21-23, 29, 30, 37, 39, 43, 50, 51, 53, 62

poético, poética 13, 17-22, 24, 25, 28, 31-33, 35-38, 41-45, 54-58, 61, 72

prosa 10, 11, 13, 20, 40, 43, 45-47, 49, 51, 53-62, 84-89

R

representación 20, 22, 39, 51, 58, 60, 64-67, 71, 82, 83

ritmo 10, 11, 13, 22, 58, 84-87

Romanticismo alemán 9, 17, 42, 43, 91

romantische Poesie 41

S

Scardanelli 15

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 14, 20, 21, 33, 57, 61, 83, 85-87, 91

Schlegel, Friedrich 11, 12, 16, 17, 43, 51, 87

Shakespeare, William 11, 20, 28, 30, 34, 37, 39, 41, 50

socratismo 76, 79, 82

Spinoza, Baruch 24-26

Stendhal 65, 66

subjetividad 38, 39, 41, 46, 50, 59, 80

sueño 12, 15, 67, 74, 78, 79, 81

Szondi, Peter 7, 10, 17, 33-42, 53, 91

T

teatro 12, 18, 19, 22, 36, 38

tiempo 10, 12, 17, 26, 29, 30, 43, 55, 63, 64, 66, 67, 74, 82-85, 87

tragedia 7, 13, 14, 20, 34-41, 46, 63, 68, 78-82, 91

trágico 13, 33, 34, 37, 39, 46, 64, 80-82

Trieb 13

V

verdad 7, 11-15, 31, 63, 66-73, 75-78, 80, 82, 83, 86-88

voluntad 14, 41, 65, 66, 68, 77, 79, 80, 85, 86

Vorstellung 22

W

Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche

Editado por el Centro Editorial

de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Forma parte de la Colección Nexos

En su composición se utilizó la familia tipográfica de la fuente

Ancízar Serif a 10,4 pts, con un interlineado de 13 pts.

Medellín, septiembre de 2020

Otros libros de la Colección Nexos

Participación y oposición política en las constituciones políticas de Suramérica
Pedro Luis Pemberthy López

Las cifras de la memoria. Museos, economía y región
Nora Elena Espinal Monsalve
y Jorge Echavarría Carvajal

Silvio Mattoni

Nació en Córdoba, Argentina, en 1969. Es doctor en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Especializado en ensayo y poesía argentinos, y en estética. Es profesor titular de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba e investigador independiente del Conicet. Ha publicado, entre otros, los ensayos: *El cuenco de plata* (2003), *Camino de agua* (2013) y *Música rota* (2015). También ha publicado una quincena de libros de poesía.

Recibió el Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes de Argentina en 2007 y 2012, y la Beca Guggenheim en 2004. Ha traducido libros de Sade, Bataille, Bonnefoy, Catulo, Pavese, Duras, Michaux, Ponge, Quignard, Marteau, Valéry, Mallarmé, Desnos, Diderot, Foucault, Agamben, Lévi-Strauss, Dumézil, Métraux, Rosset, Weil, entre otros.

El hecho de que las ideas actuales sobre crítica y arte tienen su origen en el Romanticismo, luego reorientado hacia un más allá de la unidad metafísica de la naturaleza por Nietzsche, podría alcanzar para justificar su enfoque privilegiado en las lecciones que incluye este libro. En el caso de las reflexiones del joven Schlegel, alrededor del círculo de Jena, las pruebas estarían a la vista, puesto que todas las consideraciones contemporáneas acerca de los géneros literarios y sobre la fundamentación de una teoría especulativa de la literatura, vale decir, sistemática, encuentran su núcleo y su base de sustentación en aquellos estudios y fragmentos, completados, por así decir, por los esbozos en cuadernos publicados póstumamente. De tal modo, sin las reflexiones de Schlegel sobre una poesía universal, que significa a la vez única y absoluta, no se puede concebir la idea de literatura que va a sobrevolar, como un imperativo y una meta supremos, los dos siglos subsiguientes. Y en ese caso también se destaca el inédito papel que se le atribuyen en los fragmentos y los ensayos de la revista *Athenaeum* al género hasta entonces subalterno de la novela. De allí que nos dedicásemos a poner de relieve, en primer lugar, el problema de la función de la literatura, sus relaciones con la comunicación y la formación, que marcan su tendencia a la indiferenciación con la filosofía.

La reflexión sobre ese arte experimentable en todos y cada uno, en su impulso y medida, sería la filosofía. Pero ya no la del hombre conceptual que se distancia del vértigo metafórico del lenguaje, que se protege así del sufrimiento que afecta al intuitivo, al artista, sino una filosofía de la apariencia esquemática, apolínea, en su exposición más bella lógicamente que, sin embargo, hace perceptible lo inimaginable, la locura de la verdad, la negación del individuo y su disolución en la pérdida del sentido, algo que no tiene forma pero que se acerca danzando, con sonido de flautas en la noche. De allí que la poesía y la filosofía sean dos maneras del mismo arte, dos aproximaciones a la lengua como obra de arte natural. El arrebato de la poesía solo se hace perceptible por la mediación de una forma asumida, por la mesura. No hay exceso sin una ensoñación del límite. No hay retorno al origen sin una intuición histórica, aunque sea una alucinación de las sombras del pasado.

editUNR